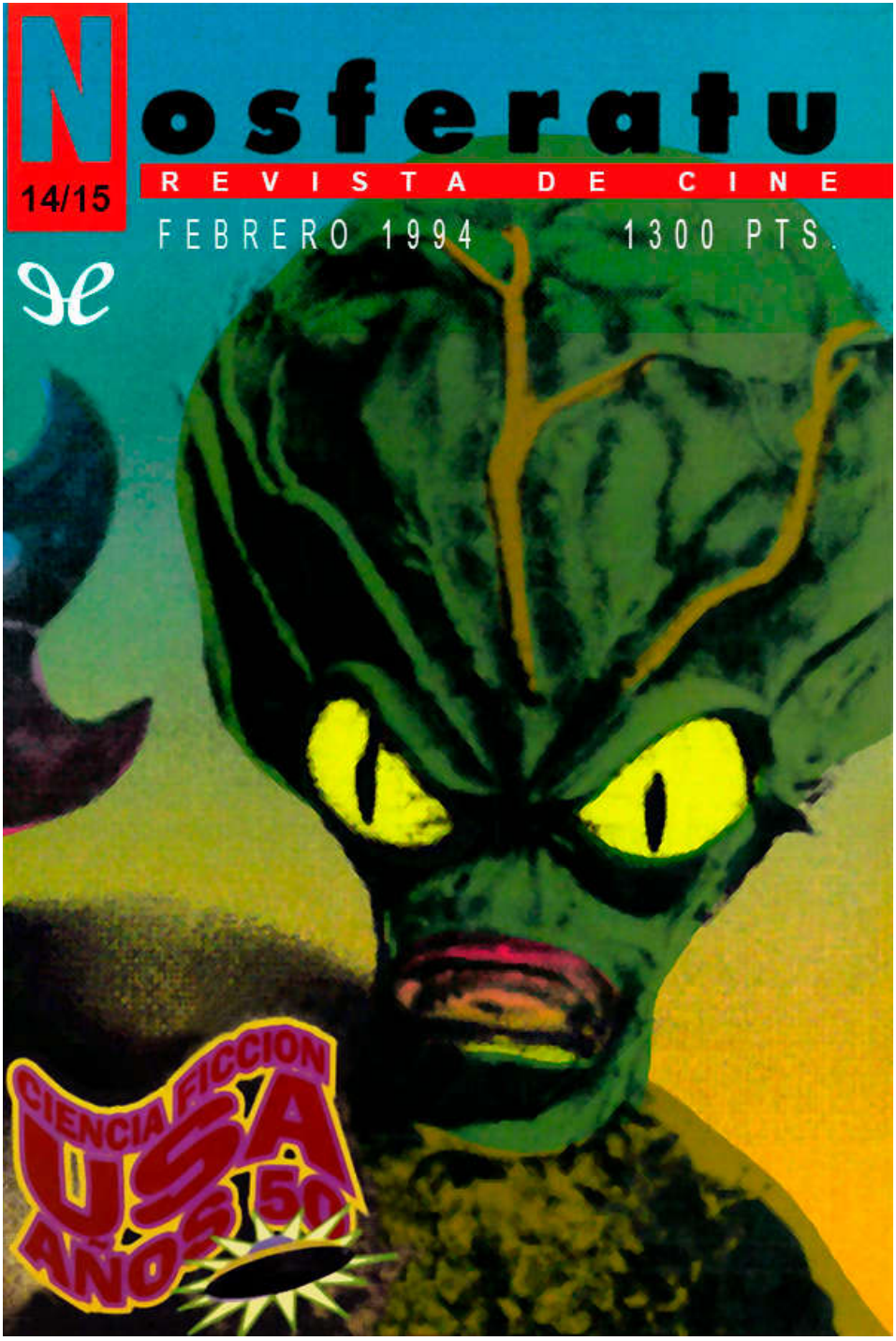
Nosferatu

14/15

REVISTA DE CINE

FEBRERO 1994 1300 PTS.



La revista *Nosferatu* nace en octubre de 1989 en San Sebastián. Donostia Kultura (Patronato Municipal de Cultura) comienza a organizar en 1988 unos ciclos de cine en el Teatro Principal de la ciudad, y decide publicar con cada uno de ellos una revista monográfica que complete la programación cinematográfica. Dicha revista aún no tenía nombre, pero los ciclos, una vez adquirieron una periodicidad fija, comenzaron a agruparse bajo la denominación de "Programación Nosferatu", sin duda debido a que la primera retrospectiva estuvo dedicada al Expresionismo alemán. El primer número de *Nosferatu* sale a la calle en octubre de 1989: "Alfred Hitchcock en Inglaterra". Comienzan a aparecer tres números cada año, siempre acompañando los ciclos correspondientes, lo que hizo que también cambiara la periodicidad a veces. En junio de 2007 se publica el último número de Nosferatu, dedicado al Nuevo Cine Coreano. En ese momento la revista desaparece y se transforma en una colección de libros con el mismo espíritu de ensayos colectivos de cine, pero cambiando el formato. Actualmente la periodicidad de estos libros es anual.

AA. VV.

Ciencia Ficción USA años 50 [Núms. 14 y 15]

Nosferatu - 14

ePub r1.0
Titivillus 08.07.17

Título original: *Ciencia Ficción USA años 50*
AA. VV., 1994
Ilustraciones: Archivos de Carlos Aguilar, British Film Instítute, Filmoteca Española, Manolo Valencia, Piedras Blancas, Ray Hanyhansen, Roger Corman, Jack H. Harris, Patronato Municipal de Cultura de San Sebastián

Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2

La invasión de los ladrones de cuerpos
(*Invasion of the Body Snatchers*, 1956), de Don Siegel

Años 50, años de paranoia

Un género sin lenguaje propio

José María Latorre

Aunque en general soy bastante reacio a aceptar explicaciones fáciles, debo reconocer que existe una estrecha relación entre el fin de la Segunda Guerra Mundial y el nacimiento de la llamada guerra fría con el auge del cine de ciencia-ficción norteamericano, que hasta entonces había estado prácticamente recluido en el *ghetto* de los subproductos y los filmes seriales. Todo empezó el 6 de agosto de 1945; Estados Unidos lanza sobre Hiroshima su primera bomba atómica. Tres días después, la segunda bomba atómica cae sobre Nagasaki. Apenas transcurridos dos años, el 24 de junio de 1947, un joven negociante norteamericano llamado Kenneth Arnold,

"*deportista*" y "*perfectamente equilibrado*" según se destacó en la prensa, vio los primeros platillos volantes mientras pilotaba su avión particular: Arnold declaró haber visto en el espacio nueve aparatos en forma de disco volando a más de mil kilómetros por hora. Nótese que al mencionar el dato de que Arnold era deportista la prensa estaba proponiendo un mensaje subliminal (el deportista es un ciudadano modelo, no un fabulador enfermizo ni un visionario) sin duda para reforzar la credibilidad de la sensacionalista noticia, mientras que al afirmar que estaba "*perfectamente equilibrado*" aventuraba un diagnóstico médico definitivo para que el hecho fuera verosímil. La opinión pública estadounidense se dividió en dos grupos: hubo quienes creyeron ver en ello la amenaza de una próxima invasión procedente de Marte y hubo otro sector de la población empeñado en afirmar que los susodichos platillos no eran sino sofisticados y perfeccionadísimos aparatos volantes enviados desde Rusia con la misión de espiar y fotografiar el sistema de defensa de los Estados Unidos.

Como era previsible, el cine norteamericano, que con el fin de la guerra acababa de perder la figura recurrente del enemigo nazi o japonés, encontró en esa doble reacción ante la noticia un nuevo filón argumental con el que seguir dando salida a sus exaltaciones patrióticas, reavivando entre el público el rechazo del comunismo a través de la idea de una amenaza de invasión, El cine estadounidense se ha distinguido por muchas cosas, pero también por su necesidad de disponer siempre de un enemigo como blanco narrativo hacia el que apuntar sus historias (el escritor francés Patrick Besson lo destaca en su novela *Julius e Isaac* diciendo que, en aquella época, "*el miedo al Rojo ha reemplazado el miedo al Piel Roja*").

Una cuestión conduce directamente a otra. Hasta entonces, en Estados Unidos el cine de ciencia-ficción carecía de identidad propia como género y, salvo algunas excepciones —por otra parte poco destacadas— como la irregular **El hombre invisible** (*The Invisible Man*, James Whale, 1933) o la muy decepcionante **Dr. Cyclops** (Ernest B. Schoedsack, 1939), se había desarrollado más bien en el ámbito del barato cine serial sirviéndose de tramas sin ninguna enjundia y de personajes como Buck Rogers, el Capitán América, Batman, Superman, el Capitán Marvel o Flash Gordon (es

decir, convirtiendo a algunos populares héroes del tebeo en protagonistas de filmes de episodios). Había por delante, pues, todo un género por crear. Y, consecuentemente, quien dice un género dice un código genérico, un sistema de signos, unas convenciones narrativas: un lenguaje. Hay que reconocer que a los hombres de cine no les faltó ingenio ni habilidad a la hora de proceder al nuevo bautismo: su ocurrencia no fue tanto recurrir a la abundante oferta de la literatura anglosajona cuanto la de procurar unir en un mismo discurso los temores de invasiones extraterrestres (asociándolas con lo extraño, con lo extranjero, con lo diferente) y el miedo a las agresiones soviéticas. El cine de ciencia-ficción iba a convertirse así en una efectiva plataforma ideológica para alimentar la xenofobia, asentar con firmeza las excelencias del sistema social y político americano y denunciar las asechanzas y maquinaciones del enemigo (personificado por el comunismo de la Unión Soviética: McCarthy y la caza de brujas no estaban lejos de esta maniobra ideológica).

No debe extrañar, por lo tanto, que muchos filmes de ciencia-ficción surgidos en la época sólo puedan considerarse como tales en virtud del argumento que exponen: no existía un código genérico como —con mayor o menor entidad— sí existía en la comedia, en el melodrama, en el *western*, en el cine negro, en las diversas ramas del árbol del cine de aventuras, en el musical o incluso en el cine de terror. Lo que había eran argumentos de ciencia-ficción planteados y resueltos cinematográficamente de acuerdo con unos códigos lingüísticos y unos modos expresivos extraídos de otros géneros. Aquí aparece la primera contradicción de un género que hasta entonces había estado muy desatendido por la industria: está fuera de toda duda que los argumentos de ciencia-ficción se apoyan sobre un código genérico propio cuya finalidad no es otra que "violentar" el verosímil de la realidad o el codificado verosímil de los géneros cinematográficos que intentan reflejarla o interpretarla, y ésta era una cuestión que no solían plantearse los cineastas norteamericanos de los años cincuenta, quienes se limitaban —los que lo hacían y cuando lo hacían— a, en principio, alterar argumentalmente ese verosímil codificado, pero sin hacer caso a las consecuencias formales generadas por esa violentación: se hacía lo mismo que se venía haciendo en otros géneros (y con el mismo lenguaje), variando acaso las propuestas argumentales.

En el fondo del cine de ciencia-ficción siempre existe la idea especulativa del desarrollo científico o tecnológico (terrestre o extraterrestre "utilizado como amenaza": una invención científica, un experimento o un descubrimiento de laboratorio, un avance en el terreno del armamento militar, una nave espacial ideada por civilizaciones más desarrolladas que la nuestra), idea apoyada, como bien decía Joao Manuel Barreiros, sobre una inversión de perspectiva, que deja de ser la habitual de la cultura humanista: la influencia que un mundo en transformación ejerce sobre las personas. Pero sus métodos de filmación, su puesta en escena, provienen de otros campos "más familiares" para el espectador, y por ello mismo más reconocibles y eficaces de cara al efecto popular de su discurso. (Conviene hacer un paréntesis: a poco que se reflexione sobre lo dicho habría que formular una pregunta inmediata: siendo lo "familiar" y lo "reconocible" conceptos opuestos por principio, casi diría que por esencia, a la sustancia o a la naturaleza de lo "fantástico" —y la ciencia-ficción es cine fantástico—, ¿no habita que considerar, en consecuencia, que aquellos viejos filmes de ciencia-ficción no eran más que una derivación o una interesada manipulación de otros géneros como el bélico o el *film noir*? Final del paréntesis).

El enigma… de otro mundo (*The Thing from Another World*, 1951), de Howard Hawks y Christian Nyby

Téngase en cuenta cuáles son los primeros filmes más afamados

del naciente género de la ciencia-ficción norteamericana (al menos en una segunda fase). **Con destino a la Luna** (*Destination Moon*, Irving Pichel, 1950) es una película divulgativa sobre la necesidad de los viajes espaciales, de espíritu decididamente militarista, que define el espacio como última frontera política. El prestigio que, a pesar de su mediocridad, este filme tiene entre los aficionados proviene del hecho de que es la primera vez que el cine estadounidense pretendía tratar con cierta seriedad el tema de los viajes espaciales (incluyendo, por ejemplo, el detalle de la ruptura de la gravedad terrestre); pero esto, en definitiva, es anecdótico; lo que realmente importa de **Con destino a la Luna** —también como síntoma— es que los militares ocupan en la ficción el puesto que en las novelas del género solía otorgarse a los científicos. Un general, Thayer, vive obsesionado por la idea de que Estados Unidos sea el primer país que alcance el satélite terrestre (su tesis viene a ser: quien alcance la Luna dominará la Tierra, pues desde el satélite se pueden lanzar misiles contra cualquier objetivo de nuestro planeta) y obtiene el apoyo de un grupo de inversionistas apelando a su patrioterismo. Los detalles militaristas proliferan en estos filmes, como sucede en otro título considerado básico, pero no menos mediocre que el anterior; **El enigma… de otro mundo** (*The Thing from Another World*, Howard Hawks y Christian Nyby, 1951): aquí, un extraño aparato ha caído sobre las nieves del Ártico y los observadores que han seguido su trayectoria afirman que no se trata de un meteorito; los miembros de una próxima base polar se encargan de investigar el aparato y consiguen extraer de él a un ser extraterrestre que está aprisionado en un bloque de hielo: al reanimarse a causa del calor, el ser —un vegetal que reproduce con facilidad sus células muertas— busca su alimento entre esa delegación humana formada por científicos y militares. Y aquí es donde aparece la constante de aquellos filmes pioneros: disfrazada como película “de grupo” a la manera de Howard Hawks (parece ser que éste no sólo la produjo y supervisó sino que también filmó algunas secuencias), **El enigma… de otro mundo** no hace sino plantear con malos modales un enfrentamiento entre científicos y militares (entre ciencia y ejército) tomando decidido partido por los segundos: los militares son listos, valientes y prácticos, los científicos son ingenuos, teóricos e irresponsables; los militares ven

en el ser a un peligroso invasor, los científicos desean comunicarse (pactar) con él; los militares arreglan la difícil situación a base de achicharrar a la criatura, subsanando las continuas torpezas de los científicos.

Con destino a fa Luna (*Destination Moon*, 1950), de Irving Pichel

Ejemplos estruendosos: el héroe del filme, el capitán Hendry, dice de los científicos que "*son como chiquillos*", la protagonista femenina define el entusiasmo que siente el científico ante el extraterrestre aprisionado diciendo que "*el doctor es como un niño con un juguete nuevo*". Y ése es el discurso de un filme puesto en escena a la manera de un filme bélico (en el que el enemigo adquiere la difusa forma de un ser vegetal extraterrestre visto, cuando sale, en plano general y a contraluz, por razones presupuestarias): los científicos ponen en peligro al grupo, y por extensión a toda la humanidad, en su tentativa de relacionarse con el "ser", mas ahí están los violentos militares para instalar el orden y salvarnos de la amenaza (véase también al respecto esa secuencia belicista de **La guerra de los mundos***/The War of the Worlds*, Byron Haskin, 1953, donde los marcianos fulminan a golpe de rayo desintegrador a quienes intentan tratar con ellos en paz desoyendo

los “consejos” de los militares: es inevitable no pensar en una secuencia de cine bélico en la que soldados y pacifistas se enfrentan de dos formas distintas al enemigo y son los segundos los que son ridiculizados o mueren).

Pero no se trataba sólo de cine bélico. Las influencias tonales y formales variaban también según quienes fueran la productora de cada filme y el director y el fotógrafo encargados de iluminarlo y ponerlo en escena. Entre los últimos años cuarenta y primeros cincuenta, la Twentieth Century Fox destacó ofreciendo un cine negro de *look* realista, con blancos y negros fuertemente contrastados, y fue entonces cuando produjo una película que es considerada, todavía hoy, un incuestionable clásico de la ciencia-ficción cinematográfica: **Ultimátum a la Tierra** (*The Day the Earth Stood Still*, Robert Wise, 1951).

Sin embargo, no hace falta esforzarse demasiado para darse cuenta de que este filme pertenece al género de ciencia-ficción antes por su base narrativa —lo que cuenta— que por su puesta en escena —cómo lo cuenta—, en lo que se aproxima al pensamiento de Asimov, quien manifestaba que la estrella de las historias de ciencia-ficción es el argumento; más aún considerando que su realizador, Robert Wise, era un hombre que solía estar fundamentalmente interesado por el “discurso”.

Y en **Ultimátum a la Tierra** lo tenía en primer grado: llega a la Tierra una nave espacial procedente de otro planeta tripulada por un extraterrestre llamado Klaatu (Michael Rennie) y una especie de obediente mayordomo para todo (el robot Gor); Klaatu es el mensajero de una advertencia para el género humano: si éste no cesa en sus agresiones a la Paz Exterior (pruebas nucleares, exploraciones espaciales), la Tierra será destruida por las fuerzas de otros planetas del universo. Generalmente, **Ultimátum a la Tierra** es un filme considerado (y analizado) en función de ese discurso pacifista enmascarado con un clásico argumento de ciencia-ficción (la llegada a la Tierra de una nave extraterrestre procedente de un planeta científicamente más desarrollado que el nuestro), pero lo que su puesta en escena revela no es sino un rancio cine de mensaje servido por una *transfert*, de géneros (cosa, por lo demás, bastante habitual dentro del cine norteamericano de la época); es una historia de CF con mensaje desarrollada según los códigos visuales

del cine negro producido en aquel tiempo por el Estudio Fox: obsérvese la función de su prólogo, su tono como de documento, el contraste visual de los coches negros sobre los edificios blancos, el de los *jeeps* militares sobre el asfalto húmedo, el de los cañones de los tanques recortados contra el cielo, la persecución militar y policial al taxi en el que huye Klaatu (que recuerda la persecución de que es objeto Jack Palance en **Pánico en las calles**/*Panic in the Streets*, Elia Kazan, 1950) o la secuencia de la muerte de éste y la de su posterior resurrección a manos del robot Gor. Véase también la función expresiva de luces y sombras, de blancos y negros contrastados (secuencias del hospital en el que está internado Klaatu), que "hermanan" el filme con otros productos Fox de la era Zanuck rodados por directores tan distintos como Kazan, Mankiewicz, Preminger o Hathaway. Tampoco se sitúan lejos de esa óptica las secuencias más abiertamente fantásticas, como la visita de Klaatu a la casa del físico, que en teoría enfrenta dos desarrollos de la ciencia, humana y extraterrestre, pero que en la práctica está iluminada y planificada como si se tratara de un filme de espionaje (línea **Operación Cicerón**/*Five Fingers*, Joseph L. Mankiewicz, 1952, también producción Fox, y cuya ficha comparte al menos dos nombres con la de **Ultimátum a la Tierra**: el director artístico Lyle R. Wheeler y el compositor Bernard Herrmann).

Cuando los mundos chocan (*When Words Collide*, 1951), de Rudolph Maté

Al afirmar esto no sólo pretendo asentar mi idea de que el cine de ciencia-ficción norteamericano de los primeros años cincuenta se distinguía por su indefinición estilística, sino decir también que había realizadores, como Robert Wise, que filmaban cine de género pero no se caracterizaban precisamente por buscarla (al parecer se sentían satisfechos con potenciar el discurso propuesto en el guión), así como demostrar que el *look* de muchos de esos filmes dependía estrechamente de las características del Estudio que lo había producido, lo cual se advierte más en un género todavía por codificar, como es la ciencia-ficción, que en un género ya asentado, con una gran tradición detrás y con unas convenciones propias (como, p. ej., el *western*). Quizás las cosas habrían sido diferentes si los realizadores de filmes de ciencia-ficción hubieran sido directores con fuerte personalidad o, en todo caso, hubiesen estado interesados en adaptar su lenguaje a las necesidades de cada género. Y está claro que Robert Wise no era una cosa ni otra, que Irving Pichel tampoco, y que Howard Hawks (a través de Christian Nyby), que sí tenía personalidad, sólo se proponía aplicar su filosofía de espíritu de grupo a un argumento de ciencia-ficción haciendo de él una exaltación militar y una ridiculización de la ciencia (más allá del interés que puedan despertar sus filmes, hay

que reconocer que Hawks era un cineasta propenso a ridiculizar todo cuanto no entrara dentro de su filosofía personal: véanse **Bola de fuego**/*Ball of Fire*, 1942, **Nace una canción**/*A Song is Born*, 1948, o el experimento científico de **Me siento rejuvenecer**/*Monkey Business*, 1952).

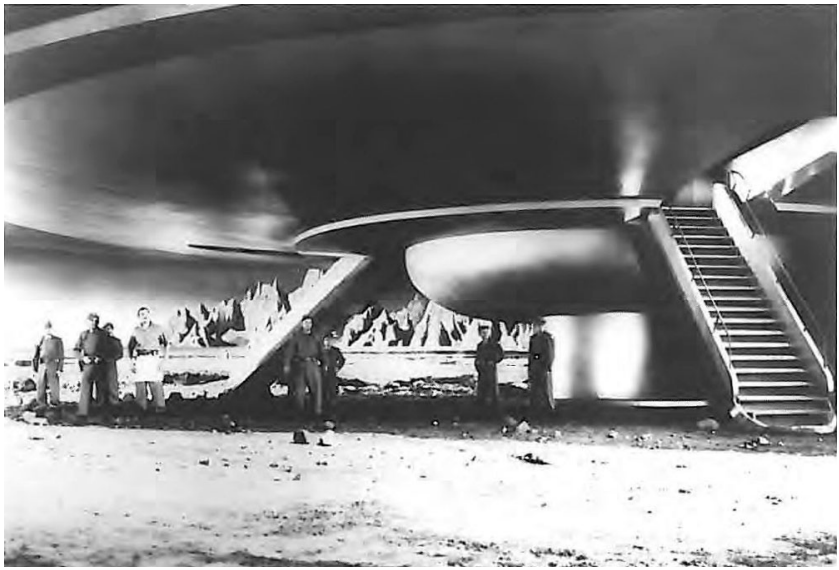
Curiosamente, no fueron los realizadores considerados de primera fila los que acertaron a ofrecer no ya un lenguaje sino, al menos, un "tono" o una "perspectiva narrativa" diferente, sino otros menos conocidos e incluso algunos modestos directores que llevaban a cabo su actividad laboral dentro de la serie B: Joseph Pevney, Fred McLeod Wilcox, Kurt Neumann, Gordon Douglas, Byron Haskin, Joseph Newman, Jack Arnold *e altri*. Las causas me parecen bastante lógicas y tienen poco que ver con inquietudes creativas:

El cine de ciencia-ficción había llegado a tener tanta aceptación popular que muchos Estudios se vieron forzados a concederle una atención preferente por medio de una constante producción de filmes baratos (pese a todo, las fuertes inversiones seguían reservándose para el cine de gran espectáculo). Al tratarse de películas de bajo presupuesto, se cedía su control a directores expertos en rodajes rápidos, poco o nada preocupados por el hecho de ser considerados "autores", menos aún de discursos y mensajes, y desinteresados de lo que podría llamarse el verosímil psicológico. El objetivo de esos realizadores era contar de la mejor forma posible un argumento sencillo y atractivo.

Últimatum a la tierra *(The day the Earth Stood Still, 1951), de Robert Wise*

Siendo, como eran, películas de producción fácil y de ambiciones limitadas, tanto los Estudios como los productores dejaban cierta libertad de movimientos al director (que previamente había sido elegido por su capacidad para filmar con rapidez y por la condición de no resultar molesto a causa de sus pretensiones). Y si esa libertad de movimientos dio como fruto no pocas ingenuidades en los tratamientos escénicos y en los retratos psicológicos de los personajes —que el paso del tiempo han hecho tan evidentes como molestas—, también fue causa de algunos hallazgos imaginativos, a veces incluso de lenguaje, que hoy aparecen como lo más logrado en la globalidad de la CF cinematográfica de aquellos años, hecha más de fragmentos que de logros globales. Pero es necesario advertir que el hecho de que los encargados de poner en escena los filmes de ciencia-ficción casi siempre fueran directores de segunda fila, desconocidos o de la serie B, también creó inconvenientes: cuando los filmes en cuestión contenían más o menos soterradamente elementos discursivos (morales, políticos, sociales, como sucede en las risibles películas realizadas por Roger Corman en los años cincuenta), la falta de personalidad de esos realizadores hacía que a veces rozaran el ridículo, como sucede en otro título de los considerados clásicos: **Cuando los mundos chocan** (*When Worlds Collide*, Rudolph Maté, 1951).

Este filme, realizado por el responsable de la magistral fotografía del **Vampyr, la bruja vampiro** (*aventure de David Gray L'etrange* , 1931) de Dreyer, propone nada menos que una variación sobre la página bíblica del Arca de Noé aplicada a una historia apocalíptica, de conexiones igualmente bíblicas: una estrella, Bellus, y su planeta, Zyra, se aproximan a la Tierra; los científicos saben que el progresivo acercamiento de Zyra desencadenará una serie de catástrofes terrestres y que, por último, Bellus entrará en colisión con nuestro planeta; se sabe incluso cuál será la fatídica fecha: el día doce de agosto; el final de la vida terrestre parece, pues, irreversible; la salida que urden los personajes del filme es construir otra Arca de Noé en forma de cohete para trasladar a algunos escogidos terrícolas hasta el planeta Zyra y comenzar allí una nueva civilización. El libro del Génesis se une con el libro del Apocalipsis de Juan. Pero este planteamiento, tan sugerente, no está desarrollado más allá de lo anecdótico y del imbécil chiste cuartelero (hay quienes encienden cigarrillos con billetes de banco) hasta hacerse decididamente insoportable (ahí está, para empezar, el detalle de que todo el problema se concentra en Estados Unidos: el resto del planeta puede morir bajo maremotos y lluvias de fuego): si este proyecto de la nueva Arca de Noé mira sólo hacia cuarenta pasajeros, hacia cuarenta "elegidos", y teniendo en cuenta que se dice que en el proyecto trabajan seiscientos operarios (número de terrícolas conocedores del trabajo al que hay que añadir los mandatarios americanos, otros dirigentes y jerarquías eclesiásticas que seguramente preferirían seguir viviendo, aunque fuera en otro planeta, antes que ver a Dios), ¿qué espectador puede admitir, sin echarse a reír a carcajadas, que los cuarenta tripulantes serán elegidos simplemente porque todos ellos son técnicos excelentes? Este nada encubierto discurso posibilista sobre pragmatismo y democracia americana, tan ingenuo que casi parece un chiste, no podía haber funcionado ni aun en manos más expertas que las de Rudolph Maté; en las suyas, no pasa de ser una cadena de torpezas e ingenuidades contadas según la convención narrativa del académico plano-contraplano (convertido en plano general cuando se trata de mostrar el espectáculo: multitudes o construcción del cohete).



Planeta prohibido (*Forbidden Planete*, 1956), de Fred McLeod Wilcox

Muy diferentes son los casos de dos filmes realizados por el modesto Jack Arnold, **La mujer y el monstruo** (*Creature from the Black Lagoon*, 1954) y **El increíble hombre menguante** (*The Incredible Shrinking Man*), de **Planeta prohibido** (*Forbidden Planet*, Fred McLeod Wilcox, 1956), de **La mosca** (*The Fly*, Kurt Neumann), o de **La humanidad en peligro** (*Them!*; Gordon Douglas, 1954), todos ellos excelentes ejemplos de lo que decía antes a propósito de directores de segunda fila, desconocidos o procedentes del terreno de la serie B. Ninguna de esas películas era una producción puntera del Estudio (producción en serie y blanco y negro de la Universal en el caso de las dos primeras; la tercera, una atípica producción de la Metro-Goldwyn-Mayer, un Estudio poco o nada interesado por la ciencia-ficción, aunque filmada en *scope* y metrocolor; una modesta producción Fox la cuarta; Warner Bros en blanco y negro la quinta, protagonizada por actores sin tirón comercial), lo cual, como he dicho, conllevaba menos control y más libertad de movimientos. Cierto es que, más sencillos (**La mujer y el monstruo, La humanidad en peligro**) o más complejos y elaborados (**El increíble hombre menguante, Planeta prohibido. La mosca**), los argumentos y las propuestas narrativas de los cinco filmes están urdidos con ingenio y habilidad, lo cual ayudó a obtener resultados

más que notables; pero no es menos cierto que los cuatro realizadores (Arnold, Neumann, McLeod Wilcox, Douglas) supieron estar a la altura de las circunstancias ofreciendo un despliegue de ideas visuales basadas en la "diferencia" (otros personajes, otros problemas, otro marco, otra lógica que puede rozar lo ilógico, "otro género, otro verosímil"), que en algunos casos constituyen casi un torrente imaginativo: en definitiva, base argumental y puesta en escena están estrechamente vinculados en estos filmes, hasta el punto de que podría afirmarse que han quedado como modelos de lo que fue (y de lo que pudo haber sido) el género de ciencia-ficción en la década.

La mujer y el monstruo (*Creature from the Black Lagoon*, 1954), de Jack Arnold

En La mujer y el monstruo la criatura surge de las aguas en el corazón del corazón del Amazonas (con permiso de William Gass), ante una expedición de brutales científicos exterminadores de la fauna piscícola, y se siente inmediatamente atraída por la belleza de la doctora Kay Lawrence (Julie Adams), lo que da lugar a una (otra) variación sobre el mito de la bella y la bestia. Si bien es cierto que en principio el filme podría verse también como otro cruce genérico, esta vez de cine fantástico (variante ciencia-ficción) y cine

de aventuras (variante aventuras en la selva), tanto el tratamiento dado por Arnold como los sugestivos detalles de puesta en escena impiden la consumación del matrimonio de géneros: **La mujer y el monstruo** es cine fantástico gracias a la puesta en valor de los objetos (arpones, cámaras fotográficas, cubetas de revelado), utilizados como armas defensivas o para facilitar el rastreo o la identificación de la criatura, que desarrollan en la ficción una función diferente a la que estaba prevista para ellos; gracias también a las muy insólitas panorámicas submarinas que relacionan a bella y a bestia (aprovechadas años después por Spielberg); gracias incluso a detalles como el agua que chorrea el monstruo al subir a la barcaza (que podría ser un equivalente al rastro dejado por una criatura viscosa) y al cuidadoso trabajo con el sonido. Más densa e interesante es **El increíble hombre menguante**, ideada de principio a fin por el escritor Richard Matheson, que en esta obra expone con contundencia, aunque no muy brillantemente, su mayor obsesión como novelista: la anormalidad y lo monstruoso están anidados dentro del llamado mundo visible y sólo hay dos maneras de delectarlos: mediante la hipersensibilidad o a causa de una repentina alteración del orden cotidiano. Esto último es lo que sucede en **El increíble hombre menguante**, donde la malignidad va impregnando poco a poco un apacible escenario: Scott Carey (Grant Williams) va disminuyendo progresivamente de estatura después de haber estado expuesto a una nube radiactiva, hasta verse obligado a vivir en el sótano de su vivienda con objeto de eludir los peligros inherentes a su mínimo tamaño. De ser un habitante del mundo superior, Scott pasa a convertirse, por un accidente de naturaleza científica (la radiactividad) en habitante del mundo inferior. **El increíble hombre menguante** combina, con una habilidad y una inteligencia que Jack Arnold no volvería a demostrar nunca, las diferencias de la mirada, de la perspectiva, en relación con la cotidianidad (nada es lo mismo visto por un hombre normal que por un hombre que día a día mengua de altura) y con el enfrentamiento de los diferentes órdenes que rigen mundo superior y mundo inferior, arriba y abajo, poniendo la puesta en escena al servicio, en primer lugar, de esa diferencia de mirada y de perspectiva, y después al de esa confrontación de mundos y de órdenes diferentes.

Planeta prohibido, en el que se adivina una libertad de movimientos en el director insólita tratándose de un filme producido por un Estudio como la MGM, ofrece por su parte una atractiva armonización temática y formal: la historia que se cuenta es un relato de ciencia-ficción, y la forma con que se cuenta está absolutamente determinada por aquélla. Sin embargo, el gran hallazgo narrativo de la película estriba en haber conseguido que los grandes personajes del relato sean, precisamente, los ausentes de la pantalla: la raza de los Krells, extintos habitantes del planeta Altaïr 4, que han dejado en él su legado científico (la materialización de los pensamientos, también la de los demonios del subconsciente, los monstruos del Id). Esa presencia implícita de los Krells domina la construcción de toda la película, rica en hallazgos visuales (el movimiento de cámara que lleva desde los vigilantes hasta las escaleras de la astronave, para mostrar cómo una escotilla gira y se abre sola; dentro de la astronave el brazo modular se mueve sin que nadie lo maneje; el *travelling* que sigue unas huellas que se van marcando solas en el suelo; las escaleras que ceden bajo un peso invisible; el avance del monstruo hacia la casa de Morbius destruyendo las protecciones metálicas y electrónicas).

La mosca y **La humanidad en peligro** poseen además un interés suplementario: la primera, porque su director, Kurt Neumann, consiguió rehuir el típico cruce intergenérico que facilitaba el planteamiento del relato (expresado en forma de encuesta policial); la segunda, porque Gordon Douglas supo ofrecer a la vez una crónica realista, de extrema fisicidad, y una película que busca (y encuentra) un lenguaje visual propio para el género de la ciencia-ficción. Neumann parece desdeñar la vertiente de la encuesta y se decide abiertamente por filmar la cotidianidad desde una óptica que recuerda no poco a Richard Matheson, esto es, detectando la anormalidad en decorados y en situaciones que antes parecían normales (la pizarra en la que el científico escribía sus fórmulas es utilizada luego por éste para transmitir sus mensajes solicitando ayuda; la familia intentando capturar la mosca en el *living*, a donde ha entrado a través de un cristal roto), y llega a permitirse incluso insertar un plano tan audaz como sofisticado: la esposa del científico grita al ver que su marido tiene una cabeza de mosca y Neumann la muestra en plano subjetivo, multiplicado su rostro, desde la perspectiva del hombre-insecto. En cuanto a Gordon Douglas y **La humanidad en peligro**, parece que, en principio, el realizador intente aprovechar su experiencia en el tratamiento de exteriores (conseguida a través de un buen número de sólidos *westerns* y filmes de aventuras), bien patente en la utilización de elementos como la soledad y aridez del desierto, los árboles secos, el monótono sonido del viento o la aparición de una avioneta volando sobre un paisaje desértico; pero el espectador atento no tarda en darse cuenta de que se trata de una "estrategia" visual del astuto realizador para potenciar los efectos de extrañeza sobre los que se apoya la progresión dramática de un filme que, al igual que **La mujer y el monstruo**, aunque en otro sentido, se distingue por su fuerza telúrica y por la valoración de los objetos. Difícilmente hubiera podido lograr esto Gordon Douglas en un filme de género de serie A (como quedó demostrado en sus *westerns* de lujo posteriores al magnífico **Río Conchos**/*Río Conchos*, 1964).

Durante, aproximadamente, diez años el cine norteamericano de ciencia-ficción se convirtió en soporte para apoyar todo tipo de

parábolas: las hubo pacifistas como **Ultimátum a la Tierra**, belicistas como **El enigma… de otro mundo**, religiosas como **La guerra de los mundos**, bíblicas como **Cuando los mundos chocan**, políticas como **Con destino a la Luna** o **La invasión de los ladrones de cuerpos** (*Invasion of the Body Snatchers*, Don Siegel, 1956); pero también en marco de propaganda oficialista en torno a los avances en la carrera espacial (**La conquista del espacio**/ *Conquest of Space*, Byron Haskin, 1955, que se diferencia poco de los filmes de propaganda militar filmados en la década de los años cuarenta). Y los temas se repetían de filme en filme, a veces con ingeniosas variantes/con ingeniosos disfraces: visitas de extraterrestres pacíficos o belicosos, amenazas de invasiones exteriores, colonización de planetas, experimentos de laboratorio, desviaciones de la ciencia, catástrofes planetarias, los peligros de la energía atómica, mutaciones, viajes en el tiempo. No debe extrañar que Robert Heinlein llegara a comentar en un arrebato de indignación: "*Mataría a la primera media docena de argumentistas de ciencia-ficción que tuviera delante*". Sin embargo, y a pesar de media docena de excelentes filmes y de los hallazgos parciales de otros, es evidente que la vieja ciencia-ficción cinematográfica estadounidense no llegó a poseer un lenguaje que le fuera propio. Ni siquiera le pertenecían el paisaje y el decorado: los laboratorios (con sus sabios locos) provenían del cine de terror; los interiores de astronaves, del cine bélico de submarinos; algunos exteriores, del *western*, del filme bélico o del cine negro; en la escenificación de sueños y pesadillas se apreciaban influencias y ecos del musical (como sucedía en la malograda **Los 5000 dedos del Dr. T.** / *The Five Thousand Fingers of Doctor T*, Roy Rowland, 1953).

Con el paso del tiempo y, sobre todo, después del éxito obtenido por **2001, una odisea del espacio** (*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968), algo se removió dentro del género: las bases argumentales intentaron hacerse más severas (aunque severidad no fuera equivalente de solidez o profundidad, como bien lo demuestran filmes tan desdichados como el soporífero **La amenaza de Andrómeda**/*The Andromeda Strain*, Robert Wise, 1971, o el cargante e insoportable **Naves misteriosas**/*Silent Running*, Douglas Trumbull, 1971, que incluía los gorgoritos de la Sra. Joan Baez) y desapareció aquella constante belicista que apuntaba

monótonamente hacia la amenaza del bloque soviético. No por ello la ciencia-ficción se hizo menos sermoneadora (ahí están para confirmarlo el citado **Naves misteriosas** o **Cuando el destino nos alcance***/Soylen Green*, Richard Fleischer, 1973), pero lo cierto es que los sermones apuntaban hacia otros objetivos como la preocupación ecológica, por otro lado muy a tono con la realidad de la sociedad norteamericana. La tibia capa de barniz progresista fue desapareciendo del cine norteamericano a causa del rearme moral que siguió a la derrota en Vietnam y a la presencia de Ronald Reagan en la Casa Blanca; y la ciencia-ficción cinematográfica se hizo eco (y a veces portavoz) de la nueva situación social, haciendo coincidir ya de entrada el plan armamentístico del presidente, *star wars*, "la guerra de las galaxias", con el filme erigido como portaestandarte de la época, **La guerra de las galaxias** (*Star Wars*, George Lucas, 1977), el cual posee ya unas características que no abandonarán al género en los años posteriores.

Aunque los filmes de ciencia-producción que se realizaron a partir de ese periodo parecen prestar más atención a la alteración de los viejos verosímiles, se mantuvo, empero, una constante: la interacción de géneros (ejemplo clásico: el interior de la astronave de **Alien, el octavo pasajero***/Alien*, Ridley Scott, 1979, convertido en el decorado de una narración gótica), cuestión, ésta, sobre la que Michael Crichton filmó una divertida parodia en **Almas de metal** (*Westworld*, 1973), haciendo convivir a robots con personajes y escenarios de *western* y de cine de aventuras medievales, respetando incluso las convenciones narrativas de estos géneros. Así, **La guerra de las galaxias** y sus continuaciones, **El imperio contraataca** (*The. Empire Strikes Back*, Irvin Kershner, 1980) y **El retorno del Jedi** (*Return of the Jedi*, Richard Marquand, 1983) presentan no pocos puntos de contacto con el cine de aventuras caballerescas hollywoodiense, **La invasión de los ultracuerpos** (*Invasion of the Body Snatchers*, Philip Kauffman, 1978) está planteado y resuelto como un tradicional filme de misterio (aunque con algunas soluciones de puesta en escena poco tradicionales), **Alien, el octavo pasajero** como un filme de terror, **Encuentros en la tercera fase** (*Clouse Encounters on the Third Kind*, Steven Spielberg, 1977) y **E. T., el extraterrestre** (*E. T., The Extraterrestial*, Steven Spielberg, 1983) como fábulas religiosas, **Blade Runner** (*Blade*

Runner, Ridley Scott, 1982) como un *film noir*, **Terminator** (*Terminator*, James Cameron, 1984) como una mezcla de odisea bélica y mística, **Desafío total** (*Total Recall*, Paul Verhoeven, 1990) como un *peplum*. Si puede hablarse, pues, de un legado del viejo cine de ciencia-ficción, habría que destacar la continuidad de la *transfert* genérica.

Los filmes nacidos a partir de la nueva situación sociopolítica norteamericana se caracterizan por una alarmante falta de ideas argumentales que intenta ser compensada por medio de la creciente importancia de los efectos especiales, siempre en detrimento de la base narrativa, hasta el extremo de que aquéllos suelen convertirse en los reyes absolutos de la función. Es decir, aparentemente no existe belicosidad (en contra del invasor en los años cincuenta, señalando los defectos de la propia sociedad americana en los últimos años sesenta y primeros setenta) y tampoco existe discurso, pero en el fondo hay una operación bien calculada: limar las aristas de las propuestas temáticas del género, despojarlas de conflictividad, de sentido crítico, y reducirlas a un espectáculo sin problemas: desterrar cualquier invitación al pensamiento. En conclusión, el panorama no puede ser más desolador: la ciencia-ficción cinematográfica USA sigue celebrando matrimonios intergenéricos, sin disponer de un equivalente de lo que en literatura podrían ser (por citar un par de nombres) Jim Ballard o Philip K. Dick, y los filmes de ciencia-ficción son más confortables y tranquilizadores que en los años cincuenta: se hace o se rehace lo que ya se hizo entonces, aunque con más dinero y suprimiendo su fondo especulativo, o se da salida a productos que sólo justifican su existencia en virtud del presupuesto gastado en efectos especiales: ésa es la primera y gran diferencia entre las dos épocas: antes se seguía el lema “cuanto más barato, mejor”, mientras que ahora sucede exactamente lo contrario.

La mujer y el monstruo
(*Creature from tite Black Lagoon*, 1954), de Jack Arnold

Los que vinieron de nuestras pesadillas

Fernando Savater

"Monstruo", etimológicamente, significa "*lo que es digno de ser mostrado, lo que merece exhibirse*". De modo que los monstruos son lo espectacular por antonomasia: se definen por constituir en sí mismos un espectáculo. Monstruo es aquél o aquello que nos hace exclamar a bote pronto: ¡hay que ver! El ternero de dos cabezas, la mujer barbuda o el enano más alto del mundo (que era, si no recuerdo mal, un señor de estatura dentro de lo normal, tirando a bajito). Pero los monstruos no son sólo cosa de las ferias: el teatro se ha alimentado de ellos desde sus orígenes. Shakespeare fue un especialista en sacar monstruos al escenario, como Ricardo III o *lady* Macbeth (su habilidad poética fue mostrar entrañas monstruosas, no

apariencias). Y antes que él, Sófocles hizo que su monstruosa Esfinge preguntara a Edipo cuál es el monstruo mayor de todos, "*ése que al comienzo del día anda sobre cuatro pies, a mediodía sobre dos y al caer la tarde sobre tres*". El bicho más raro de nuestro planeta: el hombre, claro.

Nada más lógico pues que el cine, el gran espectáculo del siglo XX, haya sentido desde sus orígenes predilección por los monstruos, a partir de aquel tremendo gigante con bigote de carámbanos que Méliès situó en su fantástico e ingenuo Polo Norte. Los niños, que siempre fueron los espectadores básicos del cine, aman los monstruos por encima de todas las cosas: porque son enormes y distintos, porque son enormemente distintos, porque asustan a las personas adultas, porque nadie les quiere, porque lo rompen todo y porque nunca trabajan. Por semejantes razones gustan los monstruos también a muchas personas mayores que cuando van al cine se transforman un poco en niños. Alguien muy enterado dijo que para entrar en el reino de los cielos debemos hacemos como los niños. Del cielo no sé nada pero me parece probable que el consejo sea válido también para entrar a gozar del reino del cine…

Durante los años cincuenta tuvieron su apogeo las películas "de monstruos". Lo característico de esos filmes es que los monstruos no aparecen sólo por exigencias del guión, como ciertos desnudos, sino que el guión exige ante todo que salgan monstruos (como pasa con los desnudos en las películas pornográficas). En ambos géneros —monstruos y pornografía— lo que quiere el espectador es ver lo que por lo común no puede verse, lo prohibido o lo insólito. Y en ambos casos el aficionado nunca se cansa de ver, para desesperación de la gente fina, que se aburre a morir ante tales reiteraciones. En la película de monstruos, de lo que se trata es de que el monstruo salga mucho —si no hay más que uno— o que salgan muchos si la productora es generosa y tiene más de uno disponibles. Y luego ver cómo la gente "normal", el mundo rutinario y laborioso en que vivimos, se las arregla con esos visitantes inesperados y alarmantes. Mientras el monstruo actúa, la vida se convierte en algo excepcional y por tanto insostenible. Niños y adultos sabemos que eso no puede durar, que al final todo tiene que volver a ser como antes, que el monstruo perecerá, castigado por ser diferente e insoportable. King

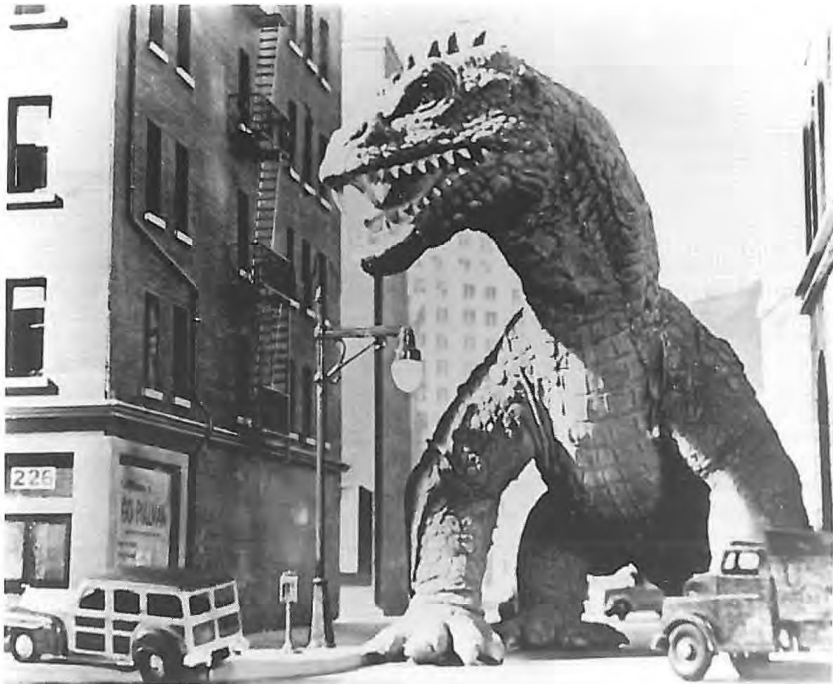
Kong no puede casarse con su adorada rubia pero sobre todo no puede casarse con Nueva York.

Hacia el monstruo sentimos miedo o repulsión, pero también un extraño y salvaje afecto. El monstruo nos repele aunque también nos atrae, es decir; nos tienta. Lo monstruoso del monstruo, sea Macbeth o una tarántula gigante, es que representa nuestra tentación. Cuando vemos al monstruo eliminado, es decir, cuando la tentación se disipa, sentimos un cierto alivio unido también a un poco de decepción. Por eso hay algo en nuestro interior que no quisiera que el monstruo muriese nunca: cuando es finalmente destruido el feroz alosaurio que ha estado a punto de comérselo (en el interior de la catedral de Cuenca, por más señas), el niño de **The Valley of Gwangi** (James
O'Conneliy,
1968) no puede contener las lágrimas.

Los sociólogos aseguran que las monstruosas criaturas que invaden las pantallas de los años cincuenta representan la satanización del adversario propia de la guerra fría o quizá la mala conciencia ante la violación de la naturaleza llevada a cabo por lacivilización nuclear. Los psicoanalistas van a lo suyo; esos seres tremendos son padres malvados o niños culpables, la exteriorización de nuestros fantasmas inconscientes (**Planeta prohibido**/*Forbidden Planet*, Fred McLeod Wilcox, 1956, juega con esta idea y presenta al único malísimo con patente psicoanalítica explícita). Puede que todos tengan razón pero ninguno del todo. Porque esos monstruos deformes y peligrosos son individuos absolutos, los individuos que la sociedad nunca domesticará del todo, lo que dentro de cada orden establecido sigue tercamente desordenado. Por eso nos sentimos tentados por ellos, por eso queremos que los maten y lloramos cuando los matan, por eso representan lo imposible de la vida que es lo más vivo de todo.

***It Couquered the World** (1956), de Roger Corman*

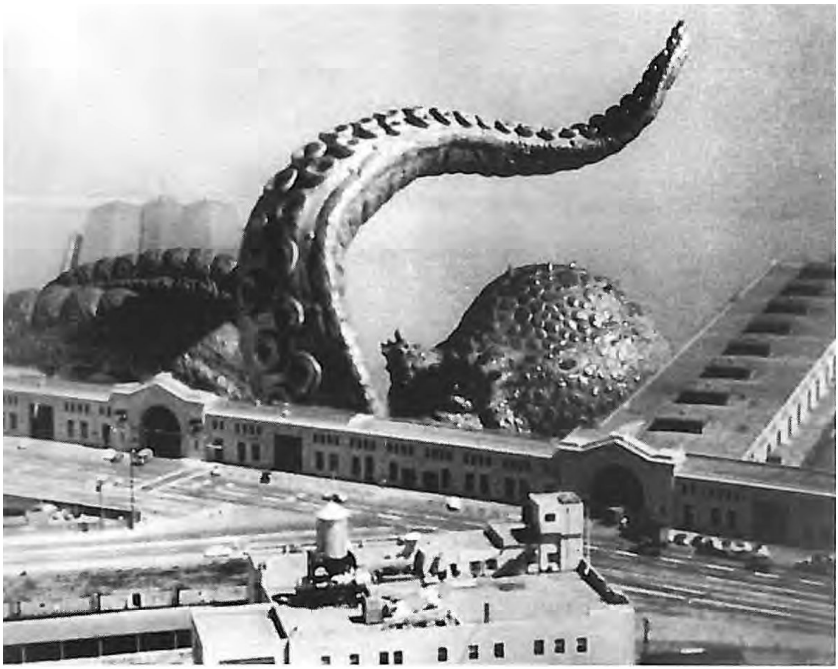
A diferencia de otros monstruos más inspirados en la tradición romántica (vampiros, licántropos, demonios, etc…) que provienen de lo sobrenatural (o de la fantasía gótica, a la cual pertenece el propio Frankenstein pese a su argumento cientifista), los monstruos de los años cincuenta son hipernaturalistas, modernos y aún futuristas. Representan inquietudes francamente posteriores a esa "desmitificación" del mundo de la que habló Max Weber. Lo que asusta no es ya el misterio sobrenatural, sino los misterios de la naturaleza que aún no conocemos o lo que podemos desencadenar a partir de nuestras manipulaciones desconsideradas de lo natural. Hay otros mundos, pero están en éste: lo sobrenatural o lo infranatural ya no es cuestión de poderes mágicos sino de escala. El insecto, el lagarto, el cefalópodo, el animalito doméstico se hacen sobrenaturales con sólo aumentar desmesuradamente de tamaño. Y el hombre penetra en lo sobrenatural (o infranatural, no menos estremecedor) cuando su tamaño disminuye hasta verse amenazado de muerte por arañas y gorriones o cuando una simple maceta de geranios se le convierte en selva. Lo cotidiano natural se transforma en destructor al ser visto con lente de aumento o microscopio: y es la cámara cinematográfica quien nos enseña a mirar a diferente escala.



El monstruo de tiempos remotos, *The Beast from 20.000 Fathoms* (1953), de Eugène Lourié

Otra posibilidad de temor natural: el ser no inventariado, el mestizo de fiera y hombre que escapa al catálogo y vive en los márgenes de lo conocido, el superviviente de tiempos remotos que despierta para volver a su antiguo cubil y lo encuentra convertido en estación de metro. Una de las características esenciales de nuestra relación con la naturaleza es que siempre estamos descubriendo cosas nuevas. Pero ¿cuántas se nos escapan todavía o cuántas dejamos de lado? Aún peor: ¿y si un día lo natural olvidado rompe su capa de hielo o sube del fondo del mar para descubrimos a nosotros? La tercera posibilidad es la proyección cósmica de la naturaleza, en la que nuestro ínfimo planeta es lo que menos cuenta. ¿Qué nos aguarda en la Luna o en Marte, nuestros remotos y sin embargo inmediatos vecinos? ¿Y qué hay más allá del sistema solar, de nuestra galaxia? Inexplicables y despiadados, nuestros menos deseables vecinos decidieron venir a vemos en la década de *los fifties*. Algunos no eran del todo malos, pero todos lo parecían. Estos contactos interplanetarios pusieron de moda también al

animal del futuro, el robot, con todas las mañas —buenas o malas— del bicho y las prestaciones de la máquina. Nuestra defensa frente a tales invasores suele ser también el retomo a lo natural más primigenio y más nuestro, más terráqueo: los buenos sentimientos espontáneos cuya ingenuidad a menudo desdeñamos, la piedad y el amor, o incluso las bacterias de nuestra atmósfera que son letales para los intrusos en **La guerra de los mundos** (*The War of the Worlds*, Byron Haskin, 1953). En los cincuenta se inventó el chovinismo a escala planetaria…



It Came From Beneath the Sea (1955), de Robert Gordon

Los seres sobrenaturales elegían de acuerdo con misteriosas y terribles afinidades a sus víctimas: practicaban el acoso personalizado. Los monstruos de los cincuenta no tienen tantos remilgos a la hora de causar víctimas. La última guerra acababa de mostrar que las presas ya no son individuos sino masas despavoridas, ciudades aniquiladas, continentes enteros arrasados. La gente corre cuando ve la sombra del gigante fatal sobre ella y los edificios se desploman. Ejércitos enteros se movilizan para intentar detener lo irremediable, hasta que interviene de nuevo la intuición

salvadora del héroe o su coraje. El monstruo suele aparecer en un entorno rural y pacífico, donde un *sheriff* bonachón patrulla con su veterano Chevrolet carreteras comarcales. Al principio se ceba en los aislados que viven en alguna granja solitaria o que vagabundean. Pero enseguida busca a la multitud: los jovencitos que se divierten en la fiesta de fin de curso o las calles populosas de la ciudad. Comienza el coro de alaridos y la huida en masa, mientras se derrumban los grandes edificios de los que nos enorgullecemos: el miedo de la segunda mitad de nuestro siglo ya no es asunto privado sino público, es un terror unánime.

¿Han muerto estos seres fantásticos, dañinos, turbadores? Todo lo contrario: han creado adicción. Los creadores más inventivos y con mayor éxito del cine actual americano son entusiastas de esas viejas aventuras del pasado: George Lucas, Steven Spielberg, John Landis, Joe Dante… Quizá sea Spielberg (en sus mejores logros) el que representa con más propiedad la recuperación de aquella época, pero trascendida por la sofisticación deslumbrante de los efectos especiales. **Tiburón** (*Jaws*, 1975), **Alien, el octavo pasajero** (*Alien*, 1979) o los dinosaurios de **Parque Jurásico** (*Jurassic Park*, 1993) provienen directamente de las fantasías inolvidables de Ray Harryhausen, Jack Arnold o George Pal. La adicción, sin embargo, va mucho más allá y se prolonga en la abnegada legión de fetichistas que colecciona el *merchandising* de maquetas, carteles y toda la parafernalia de las viejas películas, junto con la de las nuevas. A pesar del acoso de los monstruos abstractos y sin *glamour* de la actualidad, como el paro, el sida, el hambre o el nacionalismo cerril, las tarántulas y calamares gigantes, los mutantes y los supergorilas de antaño siguen luchando dentro de nuestras sombras, como en sueños. Contra nosotros y a nuestro favor.

Came from Outer Space (1953), de Jack Arnold

¿Quién teme al forastero?

Francisco Llinás

En el Hollywood clásico había sido moneda corriente el cosmopolitismo. Un buen número de películas estaban ambientadas fuera de Estados Unidos, procedían de originales literarios europeos o remitían a modelos culturales (teatro de *boulevard*, opereta vienesa…) ajenos. Por otra parte, la huella europea se dejaba ver en la presencia de innumerables realizadores, guionistas y técnicos, inmigrados a Hollywood o nacidos en Estados Unidos procedentes de las grandes emigraciones del XIX y los primeros años del siglo XX y en los que son evidentes (el caso de Ford sería un buen ejemplo) las huellas de otra cultura.

A la hora de contemplar el cine de los años 50, y un segmento

concreto, como el que se estudia en estas páginas, del cine americano (la ciencia-ficción), es importante recordar esto. Como lo es señalar que, en los primeros años de postguerra, hay en el cine americano una huella evidente de las heridas causadas por la contienda. Han aparecido en la pantalla una serie de películas en las que se tratan, a veces de forma superficial, otras más incisiva, temas espinosos que vienen a mostrar que América no es el más perfecto de los mirados. El antisemitismo, el racismo, las condiciones carcelarias, las secuelas de la guerra y, sobre todo, la corrupción en todas las capas de la sociedad, bien visible en buena parte del gran cine negro de la época. Todo un cine que sería barrido o edulcorado por la caza de brujas, de cuyas heridas quedan aún las cicatrices.

En los años 50 el cine de Hollywood, antes cosmopolita o crítico, se ensimisma, se cierra sobre sí mismo. Es un cine en el cual aparece, en todos los géneros, y más aún en el de ciencia-ficción, el abismo que separa el "nosotros" del "ellos", que marca la presencia obsesiva del otro, de un enemigo exterior o interior. Un título ajeno al género que aquí nos ocupa puede resultar emblemático, **Centauros del desierto** (*The Searchers*, John Ford, 1956), en el cual el indio, casi un espectro, se convierte en obsesión, en este elemento ajeno al utópico modo de vida americano. No es casual que en esta película quienes acogen, al final, a la muchacha largos años secuestrada por los indios, sean inmigrantes. El aluvión de películas de ciencia-ficción que inundará las pantallas americanas durante la década de los años cincuenta es un buen botón de muestra de esta irrupción del otro en una sociedad que se pretende la mejor posible, ajena a perniciosas influencias de un exterior siempre hostil al modo de vida americano. Si el cine fantástico había conocido en los años 40 un notorio declive, refugiado en series B en las que alguna pequeña joya no consigue disipar la grisura del conjunto, en la década que nos ocupa, y casi siempre bajo disfraz científico, se vuelcan sobre las pantallas múltiples productos, casi siempre también de serie B, que crean un discurso que pasa de un título a otro, que constituyen casi una película única, y en las que las Transilvanias de antaño se truecan en pacíficas comunidades rurales norteamericanas amenazadas por elementos extraños, casi siempre sujetos de dudosas intenciones.

Que esta eclosión de productos de fantasía científica tiene algo que ver con la paranoia anticomunista que afecta a la sociedad norteamericana es algo que parece indiscutible. Ciertamente no se pueden simplificar las cosas, ni afirmar que detrás de todo marciano hay un comunista enmascarado. Pero en esta invasión de alienígenas, elementos extraños al *american way of life*, aparece un retrato muy preciso de los temores que anidan en el inconsciente colectivo y que amenazan una suerte de Edén que sólo parece poder existir en una sociedad rural.

Un marco geográfico

No deja de resultar paradójico que las comunidades rurales sean el escenario de la mayor parte de películas del género, cuando hay en la sociedad un proceso inverso de urbanización. En última instancia, podríamos ver en estos pequeños pueblos aislados, muchas veces situados en el desierto, el sueño de los personajes que protagonizaban los viejos *westerns*, encarnaciones del mito del rancho propio que guiaba a los pioneros. Es curioso observar cómo la mayor parte de películas transcurren en el Oeste o, aunque no se precise claramente la ubicación geográfica de la localidad, en paisajes que recuerdan inevitablemente los del *western*. Y aunque aquí nos interesan sobre todo las películas de invasores, hay que señalar que lo mismo ocurre con muchas de la variante de los mutantes.

Al analizar las películas tendemos muchas veces a olvidar las condiciones de producción, a señalar cómo determinados aspectos del discurso proceden de una voluntad (autoral o no), haciendo abstracción de sus determinaciones industriales, algo que en ocasiones ha llevado a competentes analistas del hecho fílmico a interpretaciones (casi) delirantes. Pero lo cierto es que, sea cual sea su origen, hay elementos concretos que construyen el discurso. Es evidente que si la acción de muchas de estas películas transcurre en este medio geográfico, se debe a razones de producción. Si la acción transcurre en el Oeste, mucho tiene que ver el coste que supondría llevarla más al Este, sobre todo si tenemos en cuenta que casi siempre se trata de películas de serie B. Si se circunscribe a una

pequeña comunidad, es evidente que ello facilita no poco la labor del guionista. Si los extraterrestres adoptan forma humana, mucho tiene que ver la dificultad de, con pocos medios, conseguir alienígenas verosímiles y que exigirían un mayor desembolso en efectos especiales. Pero, sea cual sea la causa última de esta insistencia en unos marcos geográficos muy concretos, en el desarrollo de una línea argumental definida o un diseño de producción determinado, es evidente que el cine fantástico construye un mundo cerrado de rara coherencia.

En **La guerra de los mundos** (*The War of the Worlds*, Byron Haskin, 1953) las intenciones de los marcianos son evidentemente hostiles. Desembarcan en un pequeño pueblo y, como si Hollywood se tomara la cosa como una cuestión personal, en un inoportuno momento: cuando la gente se dispone a entrar en el cine en el que se proyecta **Sansón y Dalila** (*Samson and Delilah*, Cecil B. DeMille, 1949).

La guerra de los mundos (*The War of the Worlds*, 1953), de Byron Haskin

Y uno de los que están frente al cine es el clérigo, con lo que, de pasada, la Paramount le indica al espectador que el delirio de

DeMille está avalado por las autoridades religiosas. Cuando el clérigo se dirige a los marcianos en son de paz y exhibe la Biblia, será convenientemente aniquilado, porque, sin duda, estos marcianos son ateos, además de belicosos. El hecho de que no reconozcan la suprema verdad bíblica indica ya que no tienen redención posible y este desconocimiento de la Verdad provocará su derrota final. Porque cuando, tras superar las barreras de las pequeñas comunidades, destruyan la gran ciudad, se toparán con la intervención divina, dada por un simple corte de montaje: los fieles rezan en la iglesia, se afirma que sólo un milagro puede salvarlos, e inmediatamente los marcianos son aniquilados, si bien la voz en *off* nos indica que es a causa de que no están inmunizados contra las bacterias terrestres.

Película ésta más que significativa, porque en ella se exacerban muchos de los elementos que aparecen película tras película. Comienza en una pequeña comunidad en la que no existe (al menos no aparece) la autoridad civil. Cuando los marcianos la atacan, interviene directamente el Ejército, con armamento pesado. Pero los marcianos han atacado todo el mundo, aunque, como en tantos otros títulos, el mundo es identificado con América, no en vano ésta se pretende primera potencia que dicta su política a los países bajo su influencia. Significativamente, en el diálogo se alude a la destrucción de múltiples ciudades y países en todo el mundo, pero ninguna de ellas pertenece a la
U. R. S. S.
o a sus aliados. Y en la lucha contra los invasores todo está permitido, incluida la bomba atómica. Hecho curioso esta fe en la Bomba cuando casi todo el cine de la época lleva su huella como elemento provocador. Las mutaciones (de personas o animales) suelen ser producto de la radiactividad y la presencia del desierto como decorado, además de lo útil que resulta como elemento inquietante y lo barato como localización, no deja de remitir a las pruebas nucleares efectuadas en los desiertos de Nevada.

Ante la autoridad militar, los civiles no tienen nunca duda alguna de que hay que obedecer. Son los militares quienes en **El enigma… de otro mundo** (*The Thing from Another World*, Howard Hawks y Christian Nyby, 1951) tienen razón frente a los científicos. Son los militares quienes luchan, esta vez de la mano de unos

obedientes científicos, en **Invaders from Mars** (William Cameron Menzies, 1953). Y la única otra autoridad posible es la policial, un *sheriff* que establece otro puente entre las películas del género y el *western*.

El enigma… de otro mundo (*The Thing from Another World*, 1951), de Howard Hawks y Christian Nyby

El *sheriff es* de nosotros y por esto es siempre una de las primeras víctimas potenciales de los invasores, de ellos (**La invasión de los ladrones de cuerpos**/*Invasion of the Body Snatchers*, Don Siegel, 1956, **Invaders from Mars**). Sólo en casos aislados, y precisamente en películas liberales (**It Came from Outer Space**, Jack Arnold, 1953, **Ultimátum a la Tierra** *The Day the Earth Stood Still*, Robert Wise, 1951), se rompe con esta preeminencia de lo policíaco-militar que defiende la incontaminada pureza rural, propia de la *small town*: el cine del sábado noche, el baile que vertebra a la comunidad, presidido por el clérigo (**La guerra de los mundos**).

***Con destino a la Luna** (Destination Moon, 1950), de Irving Pichel*

El enemigo está en casa

¿Quiénes son estos extraños y qué buscan? Mientras que en las películas de colonización (**Con destino a la Luna**/*Destination Moon*, Irving Pichel, 1950, **De la Tierra a la Luna**/*From the Earth to the Moon*, Byron Haskin, 1958) no se cuestiona siquiera que los terrícolas se dediquen a explorar mundos ajenos, cuando son los alienígenas quienes nos visitan (es decir, visitan a los norteamericanos) sus intenciones son casi siempre hostiles. Su táctica favorita, la de usurpar el cuerpo de los terrícolas: mediante una especie de inyecciones en la nuca (**Invaders from Mars, The Brain Eaters**, Bruno VeSota, 1958), la fabricación de un doble (**La invasión de los ladrones de cuerpos, I Married a Monster from Outer Space**, Gene Fowler, Jr., 1958, **It Came from Outer Space**) o la suplantación (**Terror from the Year 5000**, Robert Gurney, Jr., 1958). Sólo en **Ultimátum a la Tierra**, el visitante del más allá viene con intenciones pacíficas y no le toca un pelo a un solo terrícola.

Al encarnarse en el norteamericano medio, el "otro" tiene ocasión de darnos a conocer sus razones, aunque casi siempre éstas se reducen a conseguir un mundo mejor y distinto. Si algo caracteriza a los marcianos que se camuflan en terrícola es su carácter "inhumano", su ausencia de emociones y su empeño en conseguir algo muy parecido al mundo feliz. Su vaga concepción del mundo es muy parecida a la de estos comunistas de guardarropía que tanto parecían aterrorizar a los norteamericanos y consiste en una sarta de lugares comunes sobre la igualdad y la armonía. Esta es la declaración del alienígena, que ha ocupado el cuerpo de un científico, en la muy disparatada **The Brain Eaters**: "*Estamos en completa armonía. Aquí no existe ningún conflicto de objetivos como en la humanidad. No nos enzarzamos en combate, no hay ninguna violencia, no tendría sentido. Nos dispersamos tranquilamente como semillas al viento (…). Nuestro orden social es puro, inocente, con la exactitud de las matemáticas. Le impondremos al hombre una vida sin querellas ni agitaciones. Resulta irónico que el hombre obtenga su airada utopía como un regalo, en vez de como fruto de sus esfuerzos (…). Los que estamos aquí somos los fundadores. Aunque somos pocos, organizamos a los hombres para que traigan a los otros a la superficie. Llevará tiempo, pero en doscientos millones de años hemos aprendido a tener paciencia. No estamos tan bien adaptados. Hemos agotado la espera, sólo son carne y sangre*".

Discursos similares los podemos encontrar en otras películas, pero éste señala varios puntos significativos: se subraya su meta pacifista, no violenta (aunque han tenido que ejercerla), de modo que "ellos", los agresores, los que quieren destruir el sistema de valores occidental, son pacifistas, en un momento en el que la defensa de la paz es asimilada al comunismo, cuando Estados Unidos se encuentra en plena carrera armamentista y es el enemigo quien quiere debilitarlos con propuestas falazmente pacifistas. Por otra parte, al reducir al hombre a "carne y sangre", se le niega el alma, son materialistas (bastante brutos, por cierto) y ateos. Y son fundadores de una nueva civilización, en un momento en el que la única utopía que aparece en el horizonte procede del comunismo[1]. Los extraterrestres no tienen sentimientos, porque es el sentimiento, nunca la razón, lo que define al hombre. El invasor parece un ciudadano que ha sido sometido a un lavado de cerebro típico de

las películas histéricamente anticomunistas y parecen carecer de individualidad. Los padres de **Invaders from Mars** se vuelven autoritarios e insensibles con su hijo, los mutantes de **La invasión de los ladrones de cuerpos** no experimentan satisfacción sexual alguna, aunque en algún caso, no exento de sentido del humor, los invasores se muestran comprensivos frente a las debilidades humanas. En **I Married a Monster from Outer Space**, uno de los invasores (que no pueden tener hijos ni beber alcohol) le comenta a otro que los terrícolas se lo tienen muy bien montado y se lo saben pasar muy bien, todo un rasgo de debilidad que parece indicar que no todo está perdido, que el extraño puede atender a razones y convertirse al *american way of life*.

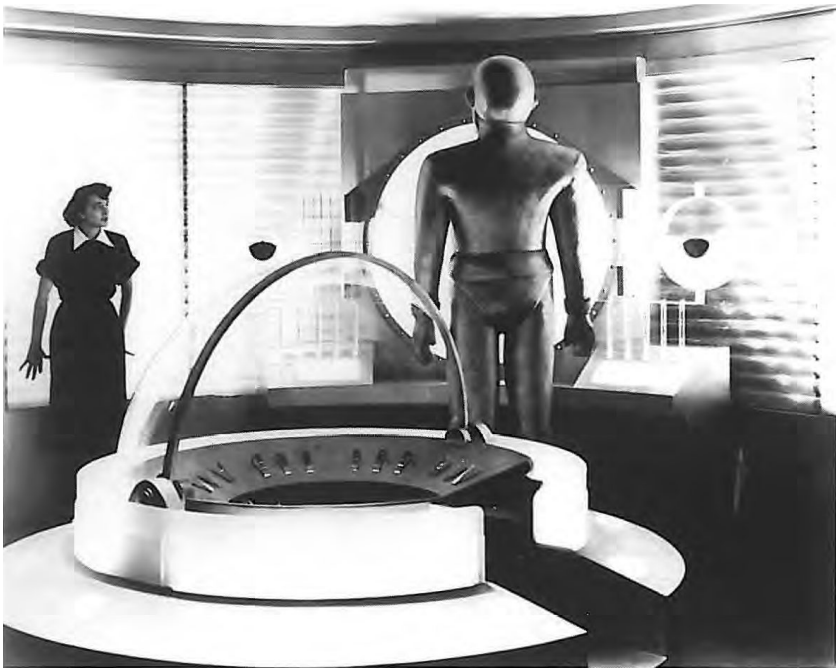
Los invasores no sólo socavan, con un igualitarismo a ultranza, la organización social americana, sino que se infiltran en la familia y la destruyen. Los padres dejan de atender a los hijos, los maridos a las esposas, los parientes se vuelven extraños. Ciertamente en casi todas las películas hay trampa y las familias son harto exiguas: los niños son siempre hijos únicos, los protagonistas masculinos carecen de padres, las mujeres tienen sólo un personaje (masculino) protector, padre o tío y en ciertos significativos títulos están emancipadas (**It Came from Outer Space**), son viudas de guerra (**Ultimátum a la Tierra**) o están divorciadas (**La invasión de los ladrones de cuerpos**). Pero lo primero que destruyen los invasores cuando se encarnan en la piel del terrícola, es la célula familiar y la convivencia cotidiana. Actúan como una plaga bíblica en un género fuertemente contaminado por componentes religiosos, algo que se perpetúa en la ciencia-ficción reciente: ahí está el caso de los marcianos de Spielberg, directamente surgidos de las Sagradas Escrituras. Si bien es una plaga bíblica a la que se la vence, sobre todo, mediante la vigilancia.

"*Mirad al cielo*", se dice al final de **El enigma… de otro mundo**.

La invasión de los ladrones de cuerpos (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956), de Don Siegel

"*Usted puede ser el siguiente*", en **La invasión de los ladrones de cuerpos** y mirando a cámara, involucrando al espectador. La mejor defensa contra la peligrosa infiltración del más allá será la continua vigilancia del vecino, en un momento en el que la delación está en el orden del día. El chaval de **Invaders from Mars** tiene bien aprendida la lección: le pide a la protagonista que le enseñe la nuca, para confirmar que no está poseída por esos casposísimos marcianos de la película, más semejantes al Boris Karloff de **La momia** (*The Mummy*, Karl Freund, 1932) que a unos extraterrestres verosímiles. De ahí la ambigüedad del justamente famoso título de Siegel, que oscila entre la ironía y la seriedad.

Sólo un párrafo sobre tan discutida película: mientras muchos ven en ella, mecánicamente, una apología anticomunista, otros desmienten esta lectura con razones escasamente consistentes.



Ultimátum a la Tierra (*The Day the Earth Stood Still*, 1951), De Robert Wise

Sobre todo porque se fundan en una desaforada fe en la política de autores o porque juzgan antes intenciones que resultados. Es de todos sabido que los productores añadieron el prólogo y el epílogo, que chocan con las intenciones de realizador y guionista, disconformes con estos cambios. Pero ciertamente la película es lo que es, al margen de buenos deseos, un producto de la maquinaria de Hollywood en la que el autor tiene que ceder ante el Estudio. Y aquello que, si hacemos abstracción de los añadidos, podía ser una vigorosa denuncia de la histeria colectiva de su momento, la enajenada narración de un histérico obsesionado por la infiltración de elementos extraños en la sociedad americana (y de hecho toda la película está narrada desde el punto de vista del protagonista), al ser objetivado en los planos finales, ajenos a la voluntad de Siegel y Mainwaring, tiene que ser leída casi necesariamente por el espectador medio, ajeno a tejemanejes y a sutilezas, como denuncia del peligro de agresión exterior y de la existencia de un muy traidor enemigo interno. **La invasión de los ladrones de cuerpos** se nos aparece hoy como una película notablemente ambigua, a caballo entre las películas desaforadamente derechistas y los títulos

liberales, en un terreno que comparte, quizá, con **I Married a Monster from Outer Space**, que está dotada de un subterráneo, pero evidente, sentido del humor.

Excepciones liberales

Si en la mayor parte de películas del género[2] aparece un constante temor, que linda con el pánico, ante el extraño, una decidida apuesta por el aislacionismo y la creencia de que América es el mejor, si no el único, de los mundos[3], he señalado antes la existencia de algunos títulos liberales y abiertamente democráticos: **Ultimátum a la Tierra** e **It Came from Outer Space**. Con todas sus limitaciones, las dos exhiben un talante conciliador y relativamente crítico.

Ambas, curiosamente, fueron rodadas a comienzos de la década, cuando el "género" (y pongo la palabra entre comillas porque tengo mis dudas de que la ciencia-ficción constituya realmente un género autónomo del fantástico) no estaba aún realmente asentado y, en el caso del filme de Robert Wise, muy entroncado con el cine de los años 40. José María Latorre observa muy pertinentemente sobre **Ultimátum a la Tierra** que "*la estética del cine negro —en especial el cine negro de la productora Twentieth Century Fox— impregna el filme con su espesa atmósfera de farolas encendidas, juegos de sombras y luces sobre los rostros de los actores, calles mojadas y persecuciones de automóviles que rasgan con sus faros el velo de la noche*"[4]. Y habrá que añadir que tiene mucho que ver con aquellas películas Fox (**La casa de la calle 92***/The House on 92nd Street*, Henry Hathaway, 1945, **Yo creo en ti***/Call Northside 777*, Henry Hathaway, 1948…) que hacían ostentación de haber sido rodadas utilizando decorados naturales. Se trata de una película para cuyo análisis es pertinente utilizar la sugerente propuesta de Rick Altman[5] que distingue, a la hora de elaborar una teoría de los géneros, entre los elementos semánticos y sintácticos del discurso fílmico. La película estaría sobre la bisagra que separa el cine de los años cuarenta, este cine relativamente crítico y liberal, del que hablaba al principio (y al que Wise había contribuido con algún título como **The Set Up**, 1949) del de los años cincuenta, como si sobre un esquema de la

primera de las décadas se hubiera colocado un argumento de la segunda.

Klaatu, el extraterrestre, viene a la Tierra a advertir a la Humanidad de que sus querellas internas pueden destruir el Universo y que ellos, la habitual civilización mucho más adelantada, pueden tomar las oportunas medidas. Un discurso pacífico y ponderado que no será atendido por los insensatos terrícolas, que responden, primero, al igual que lo harán en muchos títulos posteriores, disparando antes y preguntando después. En ella los villanos (relativos villanos) son precisamente los militares, que no dudan en llenar Washington de tanques y son los que impiden que la misión de Klaatu sea llevada a cabo. El científico, por otra parte, un Sam Jaffe de asombroso parecido con Einstein, no es ni un apéndice de los militares ni un iluso que se opone a ellos, sino que tiene suficiente iniciativa como para ayudar a Klaatu. Y el extraterrestre, por mucho que aterrice en Washington y admire la figura de Lincoln, pone en pie de igualdad a todos los países del mundo, de modo que ni siquiera acepta dirigirse a las Naciones Unidas porque en ella no están todos los estados. Estados Unidos no es aquí, excepcionalmente, "todo" el mundo.

Nos encontramos, pues, con una propuesta altamente civilizada, en la que aparece de nuevo la obsesiva presencia de elementos bíblicos. Klaatu viene a salvar el mundo, a lanzar un mensaje que, en un primer momento, no es aceptado. Nuevo Mesías, tiene el poder de hacer milagros y como advertencia neutraliza toda la electricidad del mundo, exceptuando aquélla (hospitales, aviones) cuyo cese podría acarrear graves perjuicios. Viene al mundo y vive como los hombres, permite que se le acerquen los niños, muere y resucita para luego subir al cielo. Y este contexto bíblico, nada disimulado, es precisamente el que permite la existencia misma de la película, el que abre un resquicio de esperanza de que en el futuro su mensaje pueda ser aceptado.

En **It Came from Outer Space**, los extraterrestres caen en el proverbial pueblecito ubicado en el correspondiente desierto a causa de un problema mecánico, por casualidad. Tras un arranque que parece el habitual del "género" (suplantan la personalidad de varias personas, parecen amenazadores), la historia da un giro cuando contactan con el protagonista y le piden únicamente que les

dejen reparar la nave para proseguir su viaje, tras devolver la personalidad humana a los "secuestrados". Y a partir de este momento quienes se empeñan en tratar como enemigos a los extraños son las autoridades (un *sheriff* bastante obtuso), la prensa (en un circo que recuerda el de la entonces reciente **El gran Carnaval**/*Ace in the Hole*, Billy Wilder, 1951, una prensa que ya, en **Ultimátum a la Tierra** contribuía no poco a la histeria general, una prensa que podríamos asimilar a otro medio: el propio cine) y la población en general, mientras que su único aliado, el sempiterno aficionado a la astronomía, es, a su vez, otro extraño, que no pertenece realmente al pueblo, un forastero que se ha afincado en él en busca de paz y tranquilidad.

Hay en esta película de un cineasta menor, Jack Arnold, responsable de algunas otras fascinantes propuestas en el terreno de lo fantástico y que no es preciso recordar aquí, antes que una reivindicación del extraterrestre, una ácida mirada sobre la intransigencia y el horror al extraño. Si algo une al protagonista con los alienígenas es precisamente su condición de forastero, que les permite a los primeros elegirle como interlocutor válido ante los pueblerinos. Y en ella, como en la de Robert Wise, los visitantes actúan honestamente, sin doblez. En otras películas —**Terror from the Year 5000**, por ejemplo[6], o también **I Married a Monster from Outer Space**—, los visitantes (que en el primer caso proceden de un horrible futuro) tienen sus razones, pero para conseguir sus fines no dudan en utilizar los medios más agresivos. Es posible que sean víctimas, pero para dejar de serlo tienen que convertirse en verdugos.

It Came from Outer Space (1955), de Jack Arnold

A través de una serie de películas de desigual interés cinematográfico, la América que se nos aparece es la intolerante, la que no duda casi nunca sobre su misión, la que cree en su destino manifiesto (muchas de las películas "colonizadoras" perpetúan el mito de la frontera propio del *western*), la que, formada por un aluvión de inmigrantes, mira con una desconfianza que se asemeja mucho al pánico a todo lo que venga de fuera. Muchas de ellas, casi todas, son casposas, hacen trampa y su discurso fílmico linda con el balbuceo, pero constituyen un precioso material que nos permite conocer bien los temores del inconsciente colectivo y aquello que los antiguos, a falta de una expresión mejor, llamamos "ideología dominante".

El increíble hombre menguante
(*The Incredible Shrinking Man*, 1957), de Jack Arnold

Decorados del futuro y espacios cotidianos desde un concepto revisado de escenografía

Javier Hernández Ruiz

El concepto de escenografía y su incidencia en lo fílmico

En la mayor parte de los estudios cinematográficos se obvia o se margina el tema de las escenografías y decorados. Quizá porque se contemple como un asunto nimio, una especie de telón de fondo inerte desvinculado de los mecanismos de representación de un filme. No debe sorprender, por tanto, que la ciencia-ficción no haya sido prácticamente abordada desde esta óptica; no hay estudios monográficos, pero tampoco se le reserva una parcela más o menos

significativa en los análisis de alcance más global. Este artículo supone, en consecuencia, recorrer un camino en cierto modo virgen, aventura que conlleva tanta emoción como riesgo inherente.

Para empezar, una aclaración terminológica: entiendo que la escenografía no se construye sólo con el decorado; no es el mero telón de fondo donde se desarrolla una acción más o menos ajena. En esa acepción más amplia del término deben intervenir de forma activa los sets, los ámbitos naturales, los objetos, el mobiliario, el vestuario, etc., todos ellos interrelacionados como vehículos de expresión fílmica.

Por tanto, la efectividad expresiva no se alcanza en exclusiva por medio de la vistosidad de los sets, sino por la interacción de aquellos elementos plásticos con los demás mecanismos de la representación textual. De ahí que muchas veces las películas de *S. F.* más solventes cinematográficamente hablando sean las que utilizan de manera creativa un decorado más o menos cotidiano, pero aprovechando todas sus posibilidades. Es el caso de **El increíble hombre menguante** (*The Incredible Shrinking Man*, Jack Arnold, 1957), en la que catorce sets de tamaños diferentes dan credibilidad a una fábula a la que Jack Arnold saca todo el partido a partir de la subversión de los escenarios hogareños. La sabia conjugación de las diferentes escalas descubre al espectador una perspectiva insólita desde la que se desvela una dimensión terrorífica de la fauna doméstica y de los objetos en principio inocuos. Allí donde el resto de los humanos disfruta de la tranquilidad del "dulce hogar", el héroe del filme descubre el latido del horror.

Todo en el Cosmos depende de la perspectiva que se adopte y precisamente en esta relación de tamaños anida lo siniestro o lo familiar. Esta tesis, interesante punto de partida para cualquier cinta de terror o *S. F.*, se transmite con indudable contundencia en la pantalla merced a esa consciente distorsión de los decorados en la puesta en escena. Distorsión que aparece también en las películas de animales extraordinariamente agigantados a causa de la radiación nuclear, destacando entre una interminable lista de títulos **Tarantula** (1955) —del mismo Arnold— o la memorable **La humanidad en peligro** (*Them!*, Gordon Douglas, 1954). El halo fantástico que caracteriza la ciencia-ficción cinematográfica se

impone cuando en ámbitos más o menos familiares se introducen factores extraordinarios; así en **La invasión de los ladrones de cuerpos** (*Invasion of the Body Snatchers*, Don Siegel, 1956) —las vainas alienígenas irrumpiendo en lugares tan comunes como el invernadero, los sótanos, las casas, los camiones, etc—, en el citado largometraje de Gordon Douglas —las hormigas gigantes transitan por el desierto o se adueñan de los desagües de Los Angeles o en **Invaders from Mars** (1953), donde Cameron Menzies transforma la comisaría, el jardín o la casa en convincentes espacios de pesadilla.

El cine de ciencia-ficción más interesante brota casi siempre no de la acumulación de decorados, ni de su disposición apabullante, ciclópea, ostensible, sino del aprovechamiento de un mismo set convenientemente mutado por aspectos metacientíficos o fantásticos. Un ejemplo pertinente, la secuencia del primer "viaje" de George en **El tiempo en sus manos** (*The Time Machine*, George Pal, 1960); el escenario es siempre el laboratorio del científico Victoriano y el paso del tiempo se narra visualmente a través de la claraboya que trasluce los síntomas de ese devenir: la Luna sucede al Sol cada vez más deprisa, el escaparate de la calle de enfrente va mudando el aspecto de su maniquí al dictado de la moda de cada década, los cielos londinenses invadidos por zepelines y *stukas* durante la II Guerra Mundial, los virtuales cataclismos geológicos del futuro, etc. A veces basta con utilizar inteligentemente la oscuridad, la bruma o el espacio en *off*, tal como se constata en **It Came from Outer Space** (Jack Arnold, 1953), largometraje en el que los alienígenas sólo son mostrados una vez en su apariencia horripilante mientras que en la mayor parte de las ocasiones se les escucha entre tinieblas o se les mantiene en contracampo[1]. Otra prueba más de cómo el encubrimiento escenográfico ofrece más juego a veces que su explicitación.

Tal como adelantaba al comienzo, los objetos desempeñan un papel fundamental en la escenografía, aunque no son muchos los realizadores que saben valerse de ellos de forma convincente. Objetos que no son figuras decorativas, meros *repoussoirs*, sino uno de los elementos que conforman la puesta en escena y contribuyen, además, al *crescendo* dramático de cada filme; así se ha podido ver en **El increíble hombre menguante, Viaje al centro de la Tierra** (*Journey to the Center of the Earth*, Henry Levin, 1959) o **La**

humanidad en peligro —a propósito de esta última, José María Latorre ha resaltado oportunamente la función augural de esos elementos[2].

Los espacios cotidianos se agotaban cuando había que ilustrar plásticamente las máquinas volantes de los extraterrestres o los hábitats futuribles y de otros planetas. En ambos casos la *S. F.* norteamericana de los 50, salvo raras excepciones, no se mostraría muy original. Se siguieron en términos generales los patrones establecidos por William Cameron Menzies en **La vida futura** (*Things to Come*, 1936)[3], con esa mezcla tan hipertrofiada como conseguida de *Streamline Moderne*, urbanismo utópico soviético, diseño vanguardista y algún apunte funcionalista del Estilo Internacional entonces triunfante. Líneas limpias, espacios nítidos, desnudos y pulidos, inmaculadamente blancos, componen las escenografías derivadas de la utopía cientifista que define al género.

La mosca (*The Fly*, 1958), de Kurt Neamann

El contraste entre la asepsia apolínea del diseño moderno con la monstruosidad en la que desemboca la tentación científica suponía

un nuevo capítulo de una confrontación característica de nuestra era contemporánea entre el *Logos* y la emergencia de lo siniestro. He aquí una dialéctica de indudables posibilidades dramáticas que no siempre se supo aprovechar en todas sus vertientes; en los casos en los que se hizo, los resultados son enormemente sugerentes: la invasión de la terrorífica criatura en los ámbitos de la ultramoderna metrópoli o del platillo volante en **This Island Earth** (Joseph Newman, 1955), la monstruosidad de la mutación del protagonista, sus repelentes hábitos de insecto, en medio de un laboratorio equipado según el sueño tecnológico —racionalista, funcional y electrónico— de la época en **La mosca** (*The Fly*, Kurt Neumann, 1958).

Espacios para un género

La ciencia-ficción norteamericana de los años cincuenta se desarrolla en unos espacios, construidos en estudio o naturales, bien definidos. No pretendo hacer una mera taxonomía de ellos, sino desentrañar su funcionalidad dentro de las estrategias expresivas propias del género. En cualquier caso, justo es reconocer que no son ámbitos fortuitos, sino plataformas desde las que operan los códigos reconocibles de la *S. F.* La inevitable enumeración de estos espacios servirá para ir desvelando su significación e implicaciones.

This island Earth (1955), de Joseph Newman

Empezaré por uno no exclusivo del género pero que ha desempeñado un importante papel en él. La naturaleza siempre ha sido un marco escénico inmejorable para aquellos géneros donde se debaten las grandes pasiones, de indudable raíz telúrica, que ya encontraron una formulación literaria idónea en la tragedia griega. En el ámbito cinematográfico el *western* y el melodrama son herederos de esa complicidad con los espacios naturales dramatizados, pero también la ciencia-ficción. No en vano lo siniestro y lo fantástico, componentes básicos del género, anidan en las entrañas de lo que los románticos denominaron "*naturaleza jupiterina*"; ésta se manifestó en las *horror movies* de los años treinta a través de formulación gótica, deudora de la primera novela romántica, sin embargo la *S. F.* de la década gozne de nuestro siglo ha preferido que ese inexorable impulso destructivo se concretara en el lugar del planeta donde más se evidencia la muerte.

Refugio en tiempos de crisis, "el desierto" tiene una carga simbólica y trascendente asumida por nuestra cultura a partir de su significación en las tres religiones del Libro. En la posguerra, a esas implicaciones tradicionales se superpusieron aquellas que

correspondían a una era que lo había escogido como *locus experimentalis* de la energía nuclear. Las explosiones atómicas serán la coartada para dar verosimilitud a cualquier fenómeno anormal —gigantismo, monstruosidad, etc.

Planeta prohibido (*The Forbidden Planet*, 1956), de Fred McLeod Wilcox

para anunciar el Apocalipsis. La radical soledad del desierto, su aparente ausencia de vida, lo erigen en un escenario idóneo para la emergencia de lo fantástico y lo siniestro. De aquí vendrá el peligro para la civilización racional, representada en las urbes como antítesis a la nada y a la barbarie del desierto.

Los directores más conscientes han sabido aprovechar estos aspectos, como se pone de manifiesto muy especialmente en **La humanidad en peligro**. En este filme las hormigas gigantes, fruto de las explosiones nucleares, amenazan desde los áridos arenales de Nuevo México a la civilización urbana, llegando a sus mismos intestinos (el alcantarillado de Los Angeles). Jack Arnold también alumbra a su enorme araña desde las entrañas del desierto de Arizona en **Tarantula**, aunque sin alcanzar los resultados dramáticos de Gordon Douglas en la película anterior. Los extraterrestres vuelven a escoger la aridez desértica[4] para darse a

conocer en la Tierna, tal como comprobamos en **It Came from Outer Space** o en **La guerra de los mundos** (*The War of the Worlds*, Byron Haskin, 1953). No sólo eso; la topografía de otros planetas frecuentemente es presentada de igual modo como un desierto poblado de amenazas (**This Island Earth, Planeta prohibido** *Forbidden Planet*, Fred McLeod Wilcox, 1956, etc.).

En las antípodas del sediento desierto, la *S. F.* también se vale de los "espacios acuáticos". Estos cobran una significación claustrofóbica y fatal como lugar abocado a la muerte que favorece la tensión dramática (**La mujer y el monstruo** */ Creature from the Black Lagoon*[5], 1954, **Revenge of the Creature**, 1955 —ambas de Jack Arnold—, **The Creature Walks Among Us**; John Sherwood, 1956, etc.) o son el marco de una aventura de decimonónica ficción científica (**leguas de viaje submarino**
20 000
/ 20.000 Leagues Under the Sea; Richard Fleischer, 1954).

El visionario sueño submarino de Julio Verne fue sólo un preludio de la preferencia del género por los "universos sumergidos". No olvidemos, dentro de ámbitos más cotidianos, la importancia dramática ya resaltada del sótano hostigante en **El increíble hombre menguante** o de los hormigueros y desagües invadidos por los terribles insectos de **La humanidad en peligro**. En una hipótesis todavía más fantástica, los marcianos extienden su perverso poder debajo de tierra en **Invaders from Mars** (William Cameron Menzies, 1953) arrastrando a los humanos allí para vampirizarlos.

No pocas veces el "futuro" se representa como una civilización *underground*, ya sea en una versión adelantada —la metrópolis modernísima de **Beyond the Time Barrier** (Edgar G. Ulmer, 1960) — o en la regresión cavernícola de los antropófagos *morloks* en **El tiempo en sus manos**. En esta cinta la antitética dualidad del octavo milenio que imaginara el novelista H.
G. Wells
se concreta en dos escenografías bien diferenciadas, la insulsa y adormecida Arcadia de los *iloi* y el infierno troglodita de sus dominadores y depredadores. La tiranía que aherroja a los primeros bajo una apariencia de felicidad natural, se manifiesta escenográficamente por medio de esa arquitectura colosalista,

faraónica, que amuralla el "jardín paradisíaco" donde vegetan esos jóvenes tan bellos, rubios y saludables, como alienados. Este oportuno contraste en el orden icónico augura el posterior conflicto dramático entre esos dos mundos abriendo paso a uno de los momentos climáticos del filme.

Aunque de forma diferente al largometraje de George Pal, Ulmer también opta por la escenificación de un futuro terrible en **Beyond the Time Barrier**. El piloto de 1959 que atraviesa la barrera del futuro va a parar a un planeta devastado por la Tercera Guerra Mundial que tuvo lugar en 1970. Pero, por encima de estos apuntes pesimistas, lo más frecuente es recurrir a la lógica del progreso para representar un porvenir altamente tecnológico y sofisticado; panorama futuro que en el orden escenográfico se vuelve a apoyar en la arquitectura urbana y los diseños de **La vida futura. Planeta prohibido** es, también en este sentido, un título paradigmático en el que vuelve a brillar esa imaginativa mezcla de vanguardia arquitectónica europea y *Streamline Moderne* de la citada cinta de Cameron Menzies, añadiendo algunos aspectos funcionales del entonces vigente Movimiento Moderno. Sumamente curiosa es la casa del doctor Morbius que recuerda la arquitectura "organicista" del norteamericano Frank Lloyd Wright con su original combinación de racionalismo y naturaleza.

En el presente o en el porvenir, las trompetas del Apocalipsis resuenan con estruendo en la *S. F.* norteamericana de posguerra. El recuerdo inmediato de los terribles hongos de Hiroshima y Nagasaki hizo que el terror anidara en el inconsciente colectivo de la época. Hollywood volvió a aprovechar el filón y fomentó en las pantallas los "paisajes del Apocalipsis" a partir de lo que Susan Sontag denominó "*imagination of disaster*". **La guerra de los mundos** es el largometraje donde esto se hace más patente, desde una perspectiva que asimila además las connotaciones religiosas del tema. Las imágenes de los monumentos emblemáticos de las principales ciudades del mundo arrasados por los marcianos, los planos donde se pone en escena la destrucción sistemática de la civilización humana, etc., conforman una iconografía del desastre que llegará a ser paradigmática y que alcanza su climax en un desenlace que recurre al mecanismo de la intervención divina *in extremis* demandada por la grey orante. Inevitables resonancias bíblicas tiene

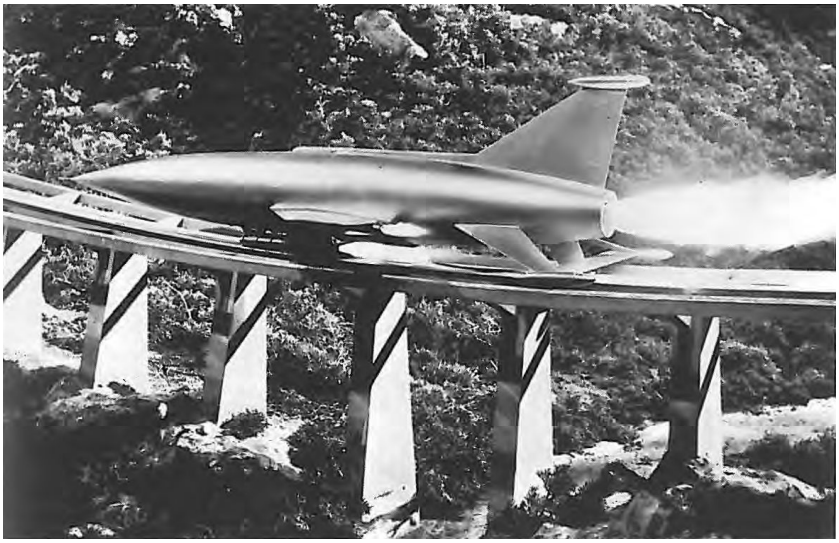
así mismo **Cuando los mundos chocan** (*When Worlds Collide*, Rudolph Maté, 1951), con ese cohete-Arca de Noé que salva a los elegidos de la inexorable e inminente colisión de la estrella Bellus con la Tierra. Apocalípticas son de igual modo tanto la aventura final del viajero wellsiano en el mundo de los *iloi* y los *morloks*, como las fábulas que se sustentan en los hipotéticos desastres nucleares (**El mundo en peligro, Tarantula, El increíble hombre menguante, The Magnetic Monster**, Curt Siodmak, 1953, **It Came From Beneath the Sea**, Robeit Gordon, 1955, **The Monster from Green Hell**, Kenneth G. Crane, 1958, **El monstruo de tiempos remotos**/*The Beast from 20.000 Fathoms*, Eugène Lourié, 1953, etc.).

20 000 leguas de viaje submarino (*20.00 Leagues Under the Sea*, 1954), De Richar Fleisher

Otro de los espacios inherentes al género son los "templos de la ciencia" (laboratorios, observatorios astronómicos, etc.), contemplados con una cierta ambigüedad que los convierte bien en causa del mal, bien en antídoto contra ese elemento negativo que generalmente viene de fuera. Para ilustrar estos ámbitos se recurre generalmente al ensueño de las líneas modernas —hipertrofia del diseño aerodinámico de la época—, como ocurre en el laboratorio

de **La mosca, Terror from the Year 5000** (Robert J. Gurney, Jr., 1958), el centro tecnológico de los *krells* en **Planeta prohibido…**; sin embargo a veces pervive ese *look* gótico (acentuado por una iluminación contrastada frente a la diafanidad de la estética moderna) que popularizó el terror de los años treinta: el laboratorio del viejo profesor en **Tarantula** o el del perverso científico de **La mujer y el monstruo** (*The Lady and the Monster*, George Sherman, 1944), con deliberado aire retro.

En la ciencia-ficción de los cincuenta no hay película de extraterrestres que no cuente con su correspondiente nave interplanetaria; prácticamente todas responden a la tipología de platillo volante diseñado según las directrices del *Streamline Moderne*, que curiosamente proyecta hacia el futuro las líneas y espacios pulidos de los transatlánticos de entreguerras. Los interiores de los ovnis se disponen según el modelo de diseño que antes he mencionado para los laboratorios, con ese toque racionalista y tecnológico que los convierte también en espejo de modernidad futura: líneas bastante marcadas, frecuentemente curvadas, superficies pulidas, apoteosis del blanco, parafernalia de mandos e indicadores, pantallas (medio habitual en una futura sociedad audiovisual), desintegradores de materia, etc. Todo ello se aprecia en muchas cintas ya citadas por otros motivos: **Ultimátum a la Tierra** (*The Day the Earth Stood Still*, Robert Wise, 1951), **Invaders from Mars, La guerra de los mundos, Con destino a la Luna** (*Destination Moon*, Irving Pichel, 1950) y, especialmente, **This Island Earth** y **Planeta prohibido**. En éstas últimas se despliega con todo detalle la estética de la *space opera* de los cincuenta, que afecta al exterior e interior de las naves, a los vehículos rodados (recuérdese el que conduce “Robby”), las viviendas, el vestuario, **el** entramado tecnológico, etc.

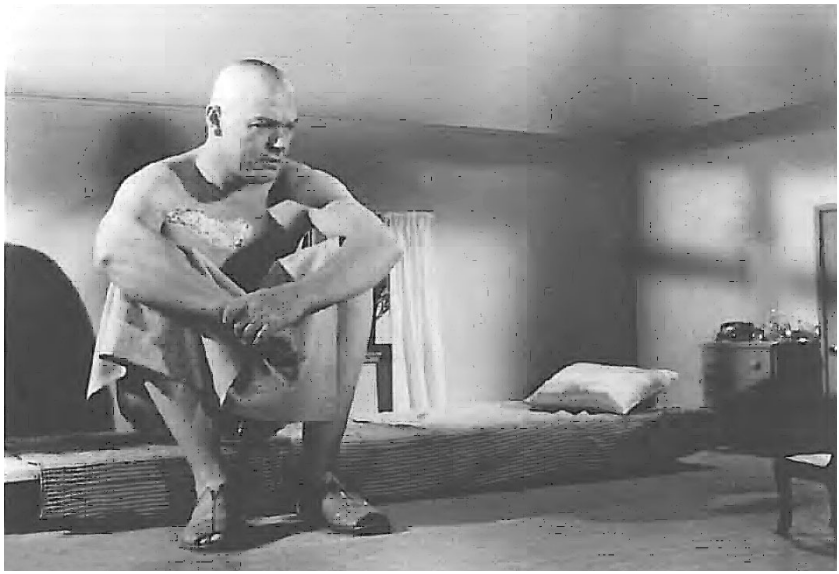


Cuando los mundos chocan (*When Worlds Collide*, 1951), de Rudolph Maté

Este estilo contrasta con el de aquellas fábulas futuristas ambientadas en el siglo pasado; la máquina del tiempo del citado filme de Pal o los ingenios vernianos de **leguas de viaje submarino 20 000**
tienen un aire más decimonónico, un diseño de guiños historicistas o modernistas que está en las antípodas de la estética aséptica, depurada con que se imaginaba el futuro desde la década central de nuestro siglo. El submarino del capitán Nemo recuerda en su casco la arquitectura del hierro de finales del siglo pasado y en su interior a cualquier salón burgués de la época; tanto éste como la máquina viajera de Wells están concebidas con esa conjunción de nuevos materiales metálicos y formas naturalistas que caracterizan el diseño del fin de siglo.

En contra de lo que pueda parecer a primera vista, no es la ciencia-ficción estadounidense de los cincuenta un periodo especialmente floreciente en la creatividad de los sets. La calidad y originalidad de éstos no encuentra equivalencia con la fecundidad de títulos ni con los interesantes resultados cinematográficos cosechados por un puñado de directores inteligentes. Las arquitecturas, decorados y elementos iconográficos que intentan recrear los espacios del futuro o de los alienígenas no añaden sino leves matices al modelo establecido por **La vida futura** en 1936.

Quizá por ello la principal aportación de esta década en este campo sea la utilización dramática de los espacios cotidianos a partir de los mecanismos inherentes al género. Para valorar esto en su justa medida se hace necesario ese concepto amplio de escenografía que reclamaba al principio; valiéndose de este instrumento metodológico y conceptual se concluye que los títulos que sobresalen en los otros órdenes de lo fílmico vuelven a destacar en un capítulo que, insisto, está íntimamente imbricado con aquéllos.



El gigante ataca
(*The Amazing Colossal Man*, 1957), de Bert I. Gordon

Cuerpos y mutaciones en el cine de ciencia-ficción durante los años cincuenta

Vicente Sánchez-Biosca

Las enfermedades —enseñaba hace un tiempo Susan Sontag— son, más que por sus efectos reales, temibles por las redes metafóricas que las envuelven. Se imponía, por tanto, recorrer esta telaraña simbólica, si no con el fin de desenmarañarla por completo, sí al menos para describir su trama. Esta misma esperanza cabe albergar respecto a las metamorfosis: ellas nos hablan de las zonas de sombra, de las incertidumbres, de los rincones en que lo vivo y lo inerte, lo animal y lo humano, lo masculino y lo femenino, los dioses y los hombres o el cuerpo y el alma no se han separado todavía o han acabado por confundirse de nuevo. Es —si se nos permite hablar así— un espacio donde la metáfora intenta apresar

aquello para lo cual nuestro instrumento de conocimiento y comunicación —el lenguaje— carece de término apropiado. Acaso la metamorfosis sea una respuesta de urgencia al enmudecimiento provocado por el horror; o, si se prefiere, una forma de atenuarlo dotándolo de un valor estético añadido. Así, las gárgolas de las catedrales góticas hablarían un lenguaje teratológico coherente con la escatología medieval, las correrías de los dioses olímpicos se expresarían de común acuerdo con el antropomorfismo griego, las ilusiones de una noche febril labrada al calor de un relato contado al fuego del hogar tocaría los confines intransitables del positivismo decimonónico y la pesadilla que asola a Freddy Krueger nada significaría sin su cuerpo sellado por la huella del incendio en el que supuestamente pereció. Todas estas formas extremas no serían sino lugares donde se tuerce nuestra certeza de las formas, lugar donde se quiebra el asiento (falso, como sabemos) de que el ser humano es una sola y misma cosa con su parecer.

El cine de ciencia-ficción de los años cincuenta nos ofrece un testimonio ejemplar por su candidez de hasta dónde el patrón humano rige sin apenas deslices toda suerte de metamorfosis. La misma situación del género es en extremo curiosa: lejos de la imaginería gótica y romántica que alimentó las producciones Universal, también se distancia de las afecciones víricas, las prótesis teratológicas y la robótica de cuño informático que asaltan el cuerpo haciéndolo estallar en el moderno cine de terror. Precisamente a este capítulo de lo monstruoso dedicamos las reflexiones que siguen[1].

Lo gigantesco y lo minúsculo

He aquí como lee la ciencia-ficción de los cincuenta este sencillo paradigma que opone lo grande a lo pequeño. Sobre él construye su noción de lo monstruoso. **El gigante ataca** (*The Amazing Colossal Man*, Bert I. Gordon, 1957) presenta una pauta fácilmente extrapolable: el coronel Glenn Manning se expone a radiaciones atómicas con motivo de un experimento y, a resultas de ello, sufre un proceso degenerativo consistente en un crecimiento progresivo e ilimitado que lo convierte en un ser monstruoso. Ahora bien, su

monstruosidad no es otra cosa que gigantismo, pues las proporciones humanas no se ven alteradas un ápice. Corolario de esta ingenua monstruosidad es la variante melodramática que se deja sentir en buena parte del metraje y la consiguiente renuncia a efectos de terror. La continuación de esta historia que filmó el mismo B.
I. Gordon
al año siguiente —**War of the Colossal Beast**— corroe el cuerpo de Manning con una cicatriz que deforma su rostro y vacía uno de sus ojos, herencia de su vertiginosa caída al vacío al final de la película anterior. Que el paradigma no se limita a lo masculino queda demostrado por **Attack of the 50 Foot Woman** (Nathan Hertz, 1958), donde la burlada *Mrs*. Archer se ve convertida en una fémina de enormes proporciones. Una vez más, ni rastro de deformación aqueja el cuerpo de la mujer: sólo el tamaño del mismo aparece trastocado.

El movimiento inverso —de disminución— está representado por **El increíble hombre menguante**, (*The Incredible Shrinking Man*, Jack Arnold, 1957). Relatada por el sujeto que la padece, la historia arranca de una experiencia similar a la de Manning: un hombre afectado por una nube radiactiva sufrirá una transformación progresiva consistente en su disminución inexorable, sin que la mengua implique ruptura con el equilibrio interno de las partes anatómicas. Sin embargo, la rotundidad de esta cinta reside en el valor metafísico que adquiere su enunciación en apariencia inconsecuente. Scott Carey, protagonista y narrador, escribe desde un lugar incierto que resulta ser —al final lo descubriremos— su disolución en el cosmos, la entrada en contacto —según él mismo afirma— con los designios divinos. En efecto, lo que en los filmes anteriores se resuelve en desenlaces más o menos espectaculares[2], aquí se convierte en convicción de haber descifrado el enigma de la materia y, con él, el de la vida misma. Después de una ardua batalla con una gigantesca araña, última de sus gestas por la supervivencia, el minúsculo Carey llega a la más misteriosa forma de la metamorfosis: aquélla en la que se produce la revelación de un sentido superior, eterno, para su existencia. Sus palabras finales son coherentes con la niebla que rodea el lugar y tiempo de su enunciación: "*Ahí estaba el premio que había ganado.*

Me acerqué a él rebosante de felicidad. Había vencido: podía vivir. Pero cuando toqué aquellas migajas de alimento sentí como si mi cuerpo hubiese dejado de existir. Ya no tenía hambre. Ni siquiera sentía ya horror de seguir disminuyendo. Una vez más seguí la ley del instinto. Cada movimiento, cada idea estaban armonizadas con una fuerza desconocida.

Attack of the 50 Foot Woman (1958), de Nathan Hertz

Seguía haciéndome más pequeño. ¿Hasta cuánto? ¿Hasta llegar a lo infinitesimal? ¿Qué era yo? ¿Seguía siendo un ser humano o era el hombre del futuro? Si había otras nubes radiactivas flotando a través de los mares y los continentes, me seguirían otros seres humanos a este mundo nuevo. ¡Qué próximos están lo infinitesimal y lo infinito! De pronto comprendí con claridad que eran los dos extremos de un mismo concepto: lo increíblemente pequeño y lo increíblemente grande se encuentran en un momento dado para cerrar un gigantesco círculo. Sentí como si pudiera abrazar el cielo, el universo, infinitos mundos. El maravilloso tapiz tejido por Dios se extendía sobre mí en la noche. Y en ese momento conocí el enigma del infinito. Hasta entonces, había pensado dentro de la limitada dimensión humana: que la existencia

tiene un principio y un fin es un concepto humano, no divino. Sentí que mi cuerpo disminuía, se disolvía, se convertía en la nada. Desapareció el miedo y se convirtió en aceptación. Toda la majestuosa grandeza de la Creación debía tener un significado y yo tenía un significado. Si, yo, el más pequeño entre los pequeños, también tenía un significado. Para Dios el cero no existe: yo sigo existiendo". Soberbia declaración en la que el paradigma mismo de lo gigantesco y lo minúsculo ha sido disuelto en lo infinito y lo infinitesimal, cuya diferencia se ha borrado.

Lo animal y lo humano: el cuerpo y la metamorfosis

El cartel publicitario de **The Wasp Woman** (Roger Corman, 1959) promete algo inquietante: un enorme cuerpo de abeja provisto de cabeza femenina atrapa entre sus patas a un hombrecillo asustado. El texto reza así: "*Una hermosa mujer durante el día. Una lujuriosa abeja reina por la noche*". Nada de esto encontramos en la película. El deseo de invertir el proceso de la vejez convirtiéndolo en rejuvenecimiento gracias a la administración de unas inyecciones de miel de abeja reina, lleva a Janice Starlin a un proceso degenerativo del que nacerá su monstruosidad: lo animal surge sobre lo humano imponiendo el gesto criminal al tiempo que una forma teratológica. La mezcolanza visual es el resultado de esta monstruosidad: un rostro de abeja asentado sobre un inequívoco cuerpo femenino. Desde su primera aparición, y a pesar del ritmo que imprime el montaje, se nos impone la sensación de disfraz. En otras palabras, animal y humano conviven en el mismo cuerpo, pero debidamente separados, deslindables. Lo monstruoso ha procedido con orden: ha deformado, sí; pero también ha sabido exponer razonablemente la deformación.

The Wasp Woman (1959), de Roger Corman

No puede extrañar lo anterior, puesto que **The Wasp Woman** fue realizada al calor del éxito de **La mosca** (*The Fly*, Kurt Neumann, 1958). No en vano esta última película puede ser considerada modelo de las metamorfosis de los cincuenta: lejos de la sutileza animista y el fuera de campo reinante en las producciones de Val Lewton, la materialidad de lo animal irrumpe en el cuerpo humano con virulencia, pero lo hace a modo de una prótesis, a la postre separable del organismo. En otros términos, el ojo distingue a las claras lo que pertenece al hombre y lo que procede del animal. Así, el investigador André Delambre, tras su experimento, produce dos cuerpos distintos, si bien superpuestos: uno de ellos, de tamaño humano, mas con cabeza y brazo de insecto; otro, ausente, una mosca de cabeza blanca que aparecerá atrapada en una tela de araña al final del filme, a punto de ser devorada; la cabeza y un brazo son, en realidad, los que faltan a André. Lo monstruoso posee aquí una carga de asco, pero la transformación es expuesta de modo sumamente didáctico, preservando lo humano, distinguiéndolo: es posible —digámoslo gráficamente— intervenirlo quirúrgicamente para separarlo. Una comparación con el imparable proceso degenerativo del cuerpo que

Cronenberg pone en marcha en su *remake* de dicho filme (1986) demuestra que para el moderno terror el cuerpo cae sin que ninguna de sus formas sea discernible ni identificable[3].

La mujer y el monstruo (*Creature from the Black Lagoon*, 1954), de Jack Arnold

A título de comprobación, valdría la pena recordar el singular monstruo representado en **La mujer y el monstruo** (*Creature from the Black Lagoon*, Jack Arnold, 1954): de escala humana, posee rasgos de anfibio (en particular está dotado de escamas). De nuevo se nos impone la idea de un cuidadoso disfraz más que de una transformación en la que lo humano se extravía. Diríase que la máscara anda cerca, que el trazo del diseño recuerda demasiado su origen humano. O bien, para que no se vea en nuestras palabras asomo de ironía, que la imaginería que esto concibe es antropomorfa. Seria lícito remedar un poema superrealista convertido en pastiche por la publicidad reciente: hay otros cuerpos, pero están en éste, es decir, en el cuerpo humano.

Otros cuerpos: el desafío a la biología

Ahora bien, no todo se juega entre lo animal y lo humano. **El enigma… de otro mundo** (*The Thing from Another World*, Howard Hawks y Christian Nyby, 1951) nos ofrece tal vez el ejemplo más siniestro. En él no hay extraterrestres deseosos de procrear ni invasores nutridos con sueños de conquista, como tampoco hay cuerpos de razonable forma humana. Hay, en cambio, un cuerpo que amenaza en su propia constitución histológica. El extraño ser ("cosa" es más apropiado término para expresar la incertidumbre en la que sume a los terrícolas) que vive en un bloque de hielo posee características que constituyen un reto para la biología: se reproduce por esporas, en la forma limpia y perfecta de los vegetales. Su tejido se alimenta con plasma sanguíneo y carece, al parecer, del don de la palabra. Su constitución es corpulenta y su vaga semblanza antropomorfa queda diluida en la disimilitud biológica. La irrupción de este enigmático ser inquieta a la ciencia y amenaza la estabilidad de lo humano por partida doble. Por eso, el dilema se impone desde muy pronto a quien se enfrenta con el caos de lo monstruoso: o bien entenderlo, estudiarlo, analizarlo, con el riesgo de la propia vida (actitud que mantiene el profesor Carrington), o bien destruirlo sin preguntarse por él, extirparlo, pues su mera presencia amenaza la estabilidad de este mundo (posición del capitán del ejército Patrick Hendry). Ninguna explicación ni certeza se logrará así: con su destrucción sólo se habrá retardado la amenaza. No es extraño, a tenor de lo dicho, que John Carpenter, en su *remake* de la película realizado en 1982, convirtiera la amenaza en latente y, coherente con el nuevo rumbo de los cuerpos postmodernos, la albergara en la propia anatomía: la cosa seria un ente, pero rotundamente material, que desgarraría los cuerpos de los seres vivos, pero que también se agazaparía en ellos, alimentándose como un parásito y ocultándose en el organismo que le da cobijo.

Ser, parecer

"*Bill no es el hombre del que me enamoré. Me resulta siempre un extraño*". Tal es la queja de Marge Farrell, protagonista femenina de **I Married a Monster from Outer Space** (Gene Fowler, Jr., 1958)

después de un año de matrimonio. Afirmación trivial si no fuera porque, en efecto, tras la apariencia de Bill se esconde un impostor. La víspera de su boda Bill fue absorbido por una nubecilla negra y en su lugar apareció un doble, vacío de sentimientos, pero impecable en cuanto a su identidad formal con el desaparecido. Curiosa formulación del parecido en el que se juega un ser engañoso. La diferencia no está sólo en esta capacidad de mimetismo de que disfrutan los extraterrestres, sino en que la deficiencia de lo humano es al mismo tiempo el signo de su grandeza: la posibilidad de sufrir y amar, su finitud. Un solo rasgo formal distingue a los extraterrestres: iluminados fugazmente por los relámpagos de la tormenta, en su rostro se sobreimpone un incierto trazo de nervios y tejidos que la enunciación tiene a bien ofrecemos a fin de evitar cualquier malentendido derivado de la semejanza. No otro sentido tiene la herida que ostentan los impostores de **Invaders from Mars** (William Cameron Menzies, 1953) en la parte trasera del cuello. El pequeño David los reconocerá por ello, pero el espectador lo hará igualmente gracias a los muy apoyados primerísimos planos de sus adustos rostros, impasibles, sin asomo de vida. Pero si en estas dos producciones los extraterrestres aparecen dotados de origen e intenciones, así como de rasgos que permiten su reconocimiento[4], otro es el caso de la gélida y magistral película de Don Siegel, **La invasión de los ladrones de cuerpos** (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956).

Un médico aparece al comienzo boquiabierto ante la incomprensible fiebre colectiva que arrasa la pequeña ciudad de Santa Mira: sus pacientes parecen aquejados por un rechazo de los familiares afirmando que no son realmente lo que parecen. Todo sucede como si la forma más inquietante de invasión consistiera en la toma del cuerpo por un ser ajeno que hubiera preservado, con todo, la apacible semblanza del original. Sólo la intuición ofrece una pista para desvelar la terrible verdad que subyace a esta sutil amenaza. Aquí, como en **El increíble hombre menguante**, el relato en primera persona guía la estructura hasta el núcleo del horror: la formación del sustituto a partir de unas vainas gigantescas. Como sucedía en **El enigma… de otro mundo**, el cuerpo humano aparece asimilado a un tejido vegetal, pero ahora la semejanza y la sustitución de lo humano intensifican el horror.

El increíble hombre menguante (*The Incredible Shrinking Man*, 1957), de Jack Arnold

Un caso singular es **Village of the Damned** (Wolf Rilla, 1960). Un pueblecito de Australia se ve paralizado repentinamente y, sin razón aparente, sus habitantes son presa del sueño. Cuando, poco más tarde, todo vuelve a la normalidad, las mujeres en edad de concebir se descubren embarazadas. Unos fetos perfectos, de precoz crecimiento, dan como resultado un grupo de niños dotados de sin igual inteligencia y poderes sobrenaturales que dominan y aterrorizan a sus padres y demás conciudadanos. De rasgos inexpresivos y cabellos invariablemente rubios, la marca física diferencial se advierte en la pupila de sus ojos, la cual se ilumina al tiempo que los diabólicos niños ejercen su dominio.

Coda

Desearíamos concluir con un instante situado hacia el final de **La invasión de los ladrones de cuerpos**; verdadero límite del cine de ciencia-ficción de estos años. La pareja formada por Becky y Miles

ha huido. Todos sus compañeros y amigos se han ido convirtiendo en “otros” por un proceso de deshumanización cuyo origen está en la germinación vegetal. El hecho de que estos personajes no puedan conciliar el sueño (si así ocurriera serían suplantados por unos dobles amenazantes perfectamente formados) los mantiene al límite del agotamiento. Cuando momentáneamente han burlado a sus perseguidores, escuchan un bello canto entonado por voces humanas. Un aliento de esperanza se advierte en sus fatigados rostros. Miles se asoma a una colina y descubre decepcionado que se trata de una voz grabada y emitida por radio.

***I Maried a Monster from Outer Space** (1958), Gene Fowler, Jr.*

Al regresar, va a sufrir la más radical de las pérdidas: la metamorfosis de su amada. Ahora bien, ésta no sucede en un

momento cualquiera, sino en el preciso instante en que su cuerpo reposa sobre el de la joven, en el instante del beso. Los ojos de Becky se cierran vencidos por el sueño. De repente, una indicación sonora y la puesta en escena gira bruscamente: primerísimo plano de Becky cuyos ojos se entreabren de nuevo como en un acto de entrega; pero muy pronto un guiño siniestro revela la equivocidad de esa entrega. Un contraplano muestra el terror apoderándose de Miles: su rostro abotargado por el uso de un gran angular retrocede. Un escalofrío ha sacudido su cuerpo en el contacto mismo con el cuerpo de la amada. En otras palabras, el momento de la posesión (beso, abrazo y posesión son una misma cosa para Hollywood) coincide con la ocupación del cuerpo femenino por el frío vegetal que lo sustituye. El instante de pérdida ha sido breve pero intenso y el efecto fantástico queda condensado en el momento de la metamorfosis. Ahora bien, ésta es sólo perceptible a través de sus efectos. El protagonista ha visto, tal vez ha sentido el contacto gélido de la muerte. Sin embargo, la transformación es para nosotros invisible, ha sucedido en los márgenes del campo, en la sucinta elipsis que separa el plano del contraplano. Recibimos la sacudida de sus efectos, pero no contemplamos la muda: entre el ser amado y el enemigo voraz hay algo que se escapa, pero que resulta imposible de olvidar. Lo fantástico está aquí descrito con implacable precisión: es el escalofrío que nace de ese hueco, pero no el hueco mismo. Éste aparece escamoteado, escondido, a punto de ser visto, pero proverbialmente desviado y brindado en forma de metonimia. Pues bien, este hueco no es otra cosa que el umbral por el que se precipitará en frenética carrera el cine de terror moderno.

Planeta prohibido
(*Forbidden Planet*, 1956), de Fred McLeod Wilcox

La ciencia en la ficción

Ramón Freixas y Joan Bassa

1. Magia, religión y ciencia

Magia, religión y ciencia coexisten desde los albores de la humanidad. A lo comprensible se aplicó la técnica —luego ciencia —, a lo inabarcable se le dio un carácter mítico ocupado por la magia y en algunos casos por la religión. Allí donde se podía llegar con la razón se formulaban explicaciones físicas. Donde la razón se veía desbordada, aparece la fe en lo que está más allá de la física, sean fuerzas —peligrosas— manipulables por expertos —magos—, sea directamente la omnipotente divinidad.

Durante siglos las sagas e historias soñadas por la humanidad han desplegado héroes valerosos y diestros con la espada, pero que han necesitado para triunfar el auxilio de un mago que controle las

fuerzas del bien a su favor o el directo milagro facilitado por la divinidad protectora. No obstante, a partir del siglo XVIII la humanidad se vuelve cada vez más confiada en sus propias fuerzas, y buen ejemplo de ello lo tenemos en los revolucionarios franceses, entronizando el culto a la diosa Razón[1]. No es casualidad. La ciencia dará pasos de gigante y se convertirá en la gran esperanza, haciendo pensar que sin otras ayudas el hombre puede devenir señor del mundo y *master* del universo.

La fe en la ciencia como vector del progreso humano va a manifestarse rotunda en la producción del siglo pasado, y buen reflejo de ello subyace en las obras de J. Verne o de H.
G. Wells.
Una fe convertida en bandera también por los revolucionarios rusos, que ven en la ciencia la solución al futuro. No podemos olvidar el final de **Lo viejo y lo nuevo** (*Staroie i novoie*, 1929), de S.
M. Eisenstein,
con las máquinas (pedestres cosechadoras, para qué nos vamos a engañar) arrastrando el progreso y la felicidad…

En nuestro siglo por lo tanto asistimos a una sucesión de paralelismos, confluencias, convergencias y hasta usurpaciones entre los roles de mago, sacerdote y científico. El científico puede devenir nigromante, aprendiz de brujo en contacto con fuerzas inconmensurables o laico sacerdote al servicio de la nueva divinidad, que le permitirá realizar milagros de vez en cuando. Así, el moderno científico convivirá con este cúmulo de fuerzas ocultas —desconocidas— mal conocidas. Si las venera y sigue su lógica, tendremos al académico sacerdote. Si se enfrenta a ellas y les impone su voluntad, al mago más o menos librepensador. En breve, la ciencia se convierte en dogma (de fe) y el acceso a ella, su contacto, supondrá la aparición de nuevos (viejos) ritos, facilitados por el uniforme/bata blanca, el laboratorio/templo, la consulta a libros accesibles sólo a los iniciados e incluso la posesión de un idioma científico incomprensible a los demás. Y poco a poco, las formas esconden y anulan el fondo científico. Lo que imposibilita la aparición de nuevos decibles fílmicos, ya que sólo se efectúa su reestructuración, (falsa) puesta al día en detrimento de la vigorosa especulación científica, prácticamente inexistente en una producción fundamentada en el conservadurismo y en la

explotación de clichés. Resumiendo, no es necesario el conocimiento, de siempre acompañado del análisis y la reflexión del enunciado propuesto (incluso bastardo o paródico de los elementos y resoluciones dados, creíbles sin necesidad de ningún esfuerzo), sino que es suficiente el simple reconocimiento como definidor del verosímil del género. Y en este dilema fluctúa buena parte de la producción genérica, no sólo a lo largo de la década de los 50, con los depauperados resultados que no es menester subrayar.

No descubrimos el átomo cuando constatamos que el componente (y el tratamiento) científico en la mayoría de películas del sector, cuando existe, acaricia la nimiedad, trajina con la banalidad más exultante (e insultante) y más que iluminar confunde al difundir conceptos borrosos por lo rupestres. Pero no se nos malinterprete. Con una base científica misérrima pueden pergeñarse óptimas películas de género, aunque echamos humildemente a faltar obras como **La mujer en la luna** (*Frau in Mond*, 1928), de Fritz Lang, o **2001, una odisea del espacio** (*2001: A Space Odyssey*, 1968), de Stanley Kubrick, donde, excepciones a la norma, ficción y ciencia se dan la mano. La mayoría de títulos optan por jugar la baza de una visión de la ciencia rica en tópicos, estereotipos y arquetipos, convirtiéndola, en definitiva, en una cuestión de fe[2]. Redundando en lo dicho, la ciencia ha usurpado a la divinidad su estatuto omnipotente. Como bien comprendió (y predicó a veces en el desierto) Jacques Goimard: "*La religión es un cuerpo de creencias aceptado por todos los miembros de la sociedad y la ciencia es en nuestro mundo el único cuerpo de creencias aceptado por todos los miembros de la sociedad*"[3].

2. El sueño americano

La bomba atómica, además de decidir una guerra, conmocionó hondamente los esquemas sociales y científicos de toda la humanidad y, naturalmente, también de la sociedad norteamericana. La liberación del átomo abrió unas optimistas expectativas de futuro, mas también cambió la visión que hasta entonces se tenía de la ciencia y de los científicos. Desde sus laboratorios, aquellos hombres eran dueños de un poder ilimitado

que superaba con creces al que hasta entonces se les había atribuido. En los años 30, periodo de esplendor de las producciones Universal, las ambiciones científicas se centraban en conseguir resultados "humildes", como fabricar hombres a partir de retales, lograr la invisibilidad o descubrir el lado oscuro del propio ego. Mas tales manipulaciones aparecen como puro bricolage ante la posibilidad de desintegrar el planeta o crear monstruos no como los del doctor Moreau a escala humana, sino fuera de toda proporción, gigantescos, y además en serie, industrialmente.

Pero si las perspectivas parecen abrir gracias al átomo un posible camino de rosas, la situación política del momento sume al mundo en la incertidumbre. Los EE. UU. han vencido en la conflagración y controlan la energía atómica, cierto, pero también los soviéticos han conseguido otro tanto. Por ello, el átomo en manos ajenas, la posible invasión, la interrupción violenta del sueño americano, dan pie a un abismo de terror en la pretendida seguridad inicial. La guerra fría desata las inseguridades con la misma fuerza con que aviva el patriotismo más desenfrenado, y la *S. F.*, casi de sopetón, pasa de una adormecida existencia a una febril presencia en las pantallas.

Género fácilmente manipulable, responderá adecuadamente al nuevo (?) discurso ideológico impuesto por los acontecimientos. La esperanza y la confianza de los 40 ceden paso al miedo "al otro". Y lo harán en todas las acepciones posibles, desde el optimismo de una colonización del espacio mediante cohetes de segunda mano o desde el pesimismo de probables invasiones del sagrado suelo *yankee* perpetradas por los monstruosos habitantes del exterior (en demasiadas ocasiones del planeta rojo). En ambos casos es imprescindible el uso de la ciencia, a la que se exigen milagros desaforados que hagan triunfar la causa del bien. Y a donde no alcanza la fe en la ciencia siempre llega la punta de lanza de la fe religiosa, como acaece en **La guerra de los mundos** (*The War of the Worlds*, 1953), de Byron Haskin, donde, no sólo metafóricamente, las plegarias de los terrestres les garantizan su supervivencia[4]. Y es que hay milagros que sí pertenecen a la más increíble ciencia-ficción[5]. Y, en fin, aunque sea como anécdota, anotar el "fondo" de **Red Planet Mars** (1952), de Harry Homer, esto es, la "revelación" de que los marcianos ¡¡son cristianos!!, como

obstinadamente trata de ocultar el conspicuo equipo habitual de científicos, soviéticos para la ocasión.

The Creature with the Atom Brain (1955), de Edward L. Cahn

Propuestas tan disparatadas, no nos engañemos, no son únicamente consecuencia de la imaginación de los guionistas y del contexto político o social del momento. Debemos recordar que acorde con la circunstancia de la consideración de la *S. F.* como subgénero no sólo por la industria sino incluso por una legión de temibles teóricos, ensayeros y derivados que circulan por la época, la producción detenta el *status* (o etiqueta) de serie B, sin alcanzar jamás en el período la categoría A, más bien al contrario, derivando hacia la bien alimentada letra Z[6]. La política de producción de las *majors* es transparente al respecto: películas tan reconocidas/ reputadas como **Ultimátum a la Tierra** (*The Day the Earth Stood Still*, 1951), de Robert Wise, **Planeta prohibido** (*Forbidden Planet*, 1956), de Fred McLeod Wilcox, **La humanidad en peligro** (*Them!*, 1954), de Gordon Douglas, **La invasión de los ladrones de cuerpos** (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956) de Donald Siegel, **El increíble hombre menguante** (*The Incredible Shrinking Man*), de Jack Arnold, **La mosca** (*The Fly*, 1958), de Kurt Neumann, **Tarantula** (1955), de Jack Arnold, **El enigma… de otro mundo**

(*The Thing of Another World*, 1951), de Christian Nyby (y Howard Hawks), son genuinos ejemplos de serie B rodados con pocos medios y menor presupuesto y destinados mayoritariamente a rellenar programas dobles, lo que no impide que superen en resultados e interés a muchas serie A manufacturadas con mayor empeño industrial por los correspondientes Estudios o por compañías independientes.

Red Planet Mars (1952), de Harry Horner

Serán pues películas de corta duración (o los *standard* noventa minutos como mucho) y pobladas de intérpretes secundarios, de escaso relieve (que, eso sí, facilitan la identificación con el "hombre de la calle"), donde el discurso suele ser banal o, por lo menos, pueril, dependiendo del acierto, ambición, implicación o personalidad de los realizadores, desde la penetrante inspiración de Jack Arnold o Gordon Douglas hasta la acomodaticia medianía del Roger Corman del período, apropiadamente secundado —y muchas veces superado en negligencia simpática o no, ésa es otra cuestión— por Bert I. Gordon, Herbert L. Strock, Edward Wood, Jr., Edward L. Cahn, Edward L. Bernds y compañía, que nutren casi siempre el pelotón de los torpes, a pesar de algunos hallazgos aislados que, nos tememos, son habitualmente involuntarios[7]. Ante tal cúmulo de

condicionantes, una presencia pura y dura de la ciencia es impensable, antes bien, se convierte en un mero pretexto para el sueño, simple soporte del verosímil que hará posible el infierno en casa o el paraíso en la Tierra.

3. Aquellos chalados…

¿Qué sería de la ciencia-ficción sin la aparición severa, rigurosa, desmadrada, alocada (táchese lo que no proceda, según las ficciones al uso) del hombre de ciencia, personaje y arquetipo emblemático de tantas películas? Tal vez, otro género. Si el uso de un referente científico, o apuradamente cientifista, es primordial en toda categorización del género, es difícil —pero no imposible— concebir una ficción sin la presencia de un científico, protagonista o secundario, de importancia crucial en la acción o simple espectador de lujo, en cuanto es uno de los arquetipos más tenazmente recurrentes y recorridos desde el bautismo del género hasta su actual extremaunción. Es, en definitiva, un personaje ideal para dotar de espesor (*ejem, ejem*) a todos los desvaríos, desparrames, distinciones, catástrofes que lubrican el cañamazo argumental de tantas y tantas películas. Es irrelevante que obre con la diligencia de un buen padre de familia o animado por el ansia de poder, que se arroge la condición de demiurgo o que oficie de abnegado redentor de la humanidad, que se ponga hecho un asco de radiaciones mutantes o que destripe alienígenas con sofisticados rayos láser o, si el presupuesto no da para más, con invisibles ondas hiperboloides. Sin su concurso, mejor aún, sin su actividad, la ciencia-ficción no respondería a los parámetros de todos conocidos.

Haciéndonos eco de la taxonomía presentada en nuestro libro *El cine de ciencia-ficción. Una aproximación* (Editorial Paidós, Barcelona, 1993), podemos distinguir tres tipologías del hombre de ciencia: el sabio loco, el aprendiz de brujo y el sabio patriota y mártir. Dicho esto, convengamos en que el primer prototipo no aparece tan cuantitativamente representado como en otros períodos históricos, y cuando lo está su ausencia de ambiciones le dirigirá no a controlar el mundo o a hacerlo explosionar, sino a ajustar cuentas

pendientes, orquestar mezquinas venganzas personales o ni eso. El Mabuse langiano está hibernado y sólo

reaparecerá en los años 60 —década muy proclive a engordar este arquetipo— y el doctor Strangelove —y adláteres— aún está por venir. Esta aseveración no implica su inexistencia, porque haberlos haylos, sobre todo en los dominios del serial, tan llenos de (entrañable) caspa, y en la nutrida serie *Z made in USA*, de consumo exclusivamente doméstico[8]. Un ejemplo de su declive es **The Creature with the Atom Brain** (1955), de Edward L. Cahn, cuyo *leit motiv* es simple y llanamente la venganza de un científico obcecado en emplear *zombies* caseros con tracción atómica para despistar a la policía. Más chiflado, si cabe, emparentado con el prototipo de *mad doctor* tan en boga en los 40[9], es el sujeto de **Slaves of the Invisible Monster** (1950), de Fred Brannon, ciertamente poco recomendable. Otro elemento de armas tomar, loco peligroso y un punto misógino, es el impresentable protagonista de **Mesa of Lost Women** (1953), de Herbert Tevos y Ron Ormond, una tardía muestra de serial, cuyo juego favorito es convertir a las féminas en agresivas arañas gigantes. Un ejemplo en absoluto inusual —aunque sí extremado— de las peculiares relaciones entre la ciencia (es decir, el hombre, sea científico o no) y la mujer. En resumen, un llamativo exponente del machismo salvaje que reina en la *S. F.*

De entre las numerosas especies de científicos que habitan y decoran las ficciones, un acrisolado ejemplo lo constituyen aquellos que, poniéndose la ciencia por montera, la emplearán para todo tipo de obras benéficas y sociales. En ocasiones solos, ya maduritos (caso de **Cuando los mundos chocan***/When Worlds Collide*. Rudolph Maté. 1951), ejercerán además de padres de la humanidad y *ad limitum* pueden ofrendar la inmolación de su vida en aras de prójimos más jóvenes. Profesores, pues, en todo el sentido del término. O rodeados de colegas, haciendo de la ciencia un trabajo de equipo, naturalmente universitario, lucharán contra lo desconocido, como en **El enigma… de otro mundo** o en **Invisible Invaders** (Edward L. Calm, 1959), o se dedicarán juiciosamente a inventar soluciones para evitar la catástrofe (ese rayo que parte de una paellera puesta sobre un camión), como en **Earth versus the Flying Saucers** (1956), de Fred F. Sears[10], e incluso llegarán generosamente a trabajar por cuenta ajena, auxiliando a extraterrestres desvalidos en **This Island Earth** (1955), de Joseph

Newman[11]. No es preciso ser joven y musculoso para alcanzar la aureola heroica, aunque en el caso de los científicos más bien les vemos inclinados a hacerse con las palmas del martirio, como pertoca a quienes aúnan razón

y sabiduría. Gloriosa muerte le espera al “genio” de Target Earth (1954), de Sherman

A. Rose, por no hablar de los mendrugos de **Con destino a la Luna** (*Destination Moon*, 1950), de Irving Pichel, peleando por ser elegidos para morir en el satélite[12].

A la tendencia positiva, de ciega confianza en la ciencia y en sus profetas —a veces simples voceros— suele contraponerse una modalidad pretendidamente crítica que plantea la posibilidad de fallos (y fallas en ocasiones) en los experimentos. La ciencia es peligrosa, y no todas las investigaciones se ven coronadas por el éxito. Incluso la energía atómica, tan limpia, puede soltar unas radiaciones de espanto, y la consecuencia de tales manipulaciones puede dar lugar a mutantes, monstruos… o ambas cosas. Eso sí, no debe jamás interpretarse que se penalicen los avances tecnológicos. Lo que debe procurarse es liquidar a zambombazos las criaturas surgidas de semejantes experiencias y a seguir adelante, aunque fijándose un poco más (probablemente con control militar…).

Los francotiradores, herederos del espíritu de los doctores Frankenstein o Jekyll, pierden protagonismo, cediendo espacio al equipo, al trabajo realizado en grupo, o al menos en contacto con las universidades. Los librepensadores han de refugiarse muy lejos, Encontramos a uno, el Dr. Morbius, nuevo Próspero, exiliado ni más ni menos que en el planeta Altaïr 4, en **Planeta prohibido**, demostrando al pie de la letra que el sueño de la razón engendra monstruos, y comprobándolo en sus propias carnes. No es el único al que le resbalan los cálculos… las pifias resonadas abundan. Así, el protagonista de **La mosca** comprueba como un simple insecto entrometido da al traste con su carrera y con su helénico perfil[13]. El invento gozará de nueva explotación en la correspondiente secuela: **El regreso de la mosca** (*Return of the Fly*, 1959), del reincidente Edward L. Bernds. Compañera del hombre mosca podría ser la mujer avispa de **The Wasp Woman** (1959), del avispado Roger Corman, infeliz consumidora de productos cosméticos y potingues afines que la abocan a tan inatendida transformación. También merece atención el científico de **Monster on the Campus** (1958), de Jack Arnold, que, víctima de un accidente laboral, se recicla en un monstruo, parecido al hombre de Cromagnon, que aviva sus malos instintos, para finalizar con el gesto heroico de sucumbir ante las balas de la policía.

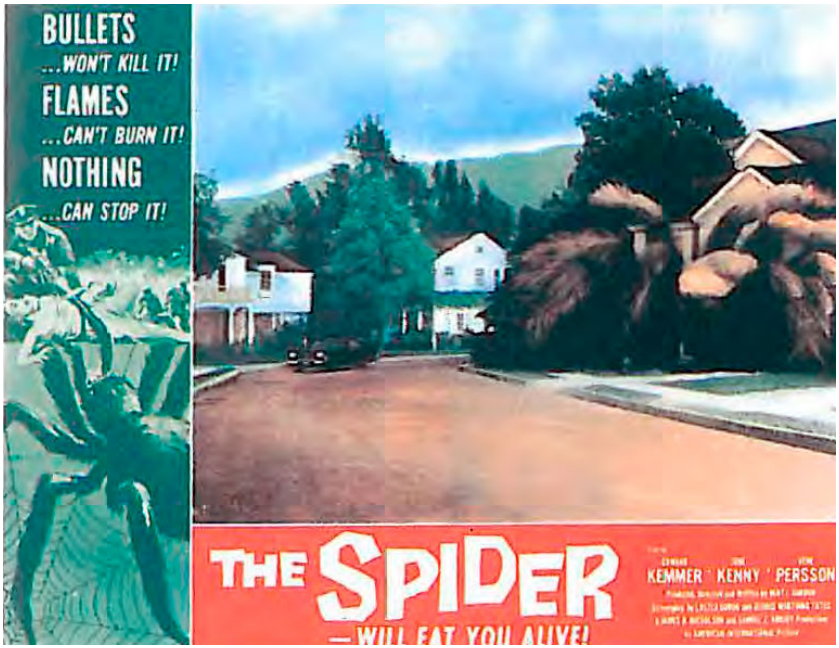
Target Earth (1954), de Sherman A. Rose

O el patoso investigador de **The Magnetic Monster** (1953), de Curt Siodmak, que por falta de previsión recibe un letal castigo a su osadía… Y es que como dice tan sufrido miembro del gremio: "*En la investigación nuclear no hay lugar para lobos solitarios*" (sic). ¡Contundente demostración! Un soplo de aire fresco completamente autónomo dentro del género, lo aporta el profesor Barnaby Fulton de **Me siento rejuvenecer** (*Monkey Business*, 1952), de Howard Hawks, víctima de los manejos de su chimpancé junto a su familia, que permite a Hawks firmar una brillante reflexión en clave de comedia sobre la juventud y la madurez.

El resultado de la inescrupulosidad científica, de forma general, no particularizada en un científico específico que lleve la voz cantante en el reparto de arquetipos, como se ha visto en los casos precedentes, goza de un copioso listado de contribuciones que nos recrean (y alertan) de los usos y abusos de la energía atómica.

***Earth versus the Flying Saucers** (1956), de Fred F. Sears*

De las radiaciones expandidas *urbi et orbi* se ocupa un primer contingente que afecta directamente al ser humano, encogiéndolo caso del Scott Carey de **El increíble hombre menguante**, preciada obra de cabecera donde las haya, o estirándolo como en **El gigante ataca** (*The Amazing Colossal Man*, 1957), de Bert I. Gordon, o en **Attack of the 50 Foot Woman** (1958), de Nathan Juran, que disfruta de robusta protagonista femenina. Sin embargo, será el reino animal (insectos y reptiles) el más receptivo a tan peculiares influencias, realizando una interpretación *sui generis* del mandato bíblico de "creced y multiplicaos". Sin orden ni concierto, citemos a las hormigas gigantes de **La humanidad en peligro**, la mejor de la dinastía, la perla negra de la colección, la enorme araña de **Earth vs the Spider** (1958), de Bert I. Gordon, los escorpiones de **The Black Scorpion** (1957), de Edward Ludwig, los beligerantes especímenes y además con apetito de **Attack of the Crab Monsters** (1956), de Roger Corman, una pero que vale por varias es la mantis gigante de **The Deadly Mantis** (1957), de Nathan Juran, y en fin, el macizo artrópodo de **Tarántula**, aunque éste víctima de un error científico, no de las sempiternas radiaciones.



Earth vs the Spider (1958), de Bert I. Gordon

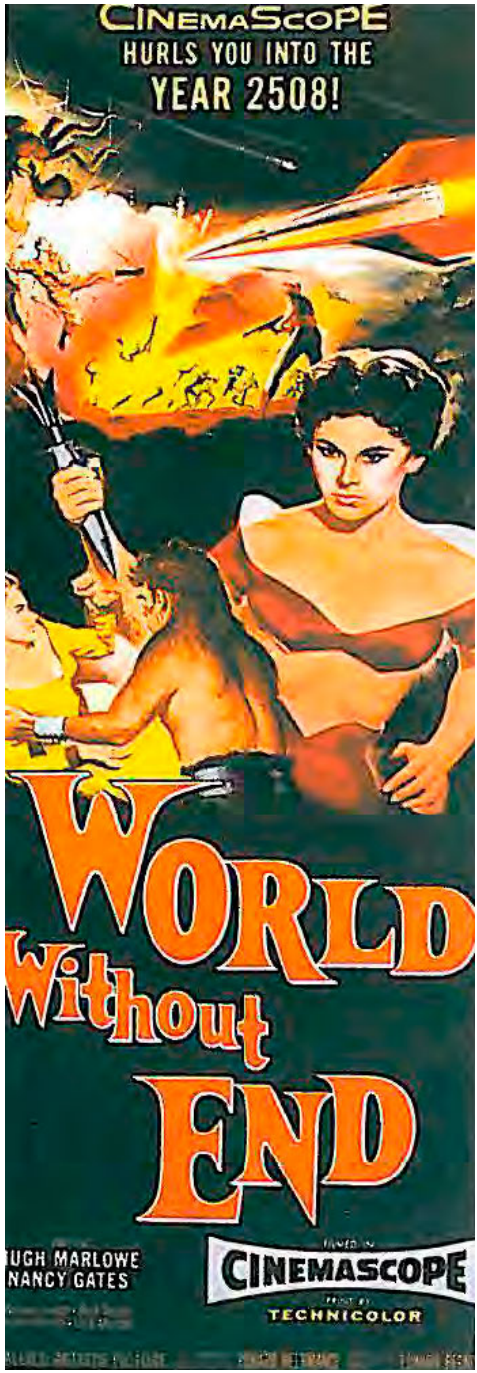
También las radiaciones van a despertar de su letargo a diferentes reptiles sobredimensionados: cfr. **It Came from Beneath the Sea** (1955), de Robert Gordon, **El monstruo de tiempos remotos** (*The Beast from 20.000 Fathoms*, 1953), de Eugène Lourié, **Monster from Green Hell** (1958), de Kenneth G. Crane, y un farragoso etcétera[14]. Y es que, como se ve, el átomo y las radiaciones nucleares dan mucho, pero mucho ju(e)go.

Otra variante tradicional/tópica del horror atómico es el día después, la (lucha por la) supervivencia en un planeta al que la explosión deja yermo. Pero tal peligro, en los 50, se ve todavía lejano. Si la veta postholocausto será exprimida hasta la saciedad veinte años después, en esta feliz década se contentaban con soñar monstruos que permiten, a su muerte, un final feliz… y verde. La idea del beso entre las ruinas no terminó de cuajar. Aunque distintas producciones exploraron el territorio, algunas, faltaría más, bajo la batuta de Roger Corman, que veloz como el viento, siempre precursor (o bien explotador de éxitos ajenos) y con un presupuesto misérrimo (¿no les recuerda a nadie más?) se acoge a la variable del docudrama postapocalíptico, es decir, al drama de un

reducido grupo de personajes vagamente sartrianos encerrados con el único juguete de sus sentimientos exacerbados, en **The Day the World Ended** (1955) y en **The Last Woman on Earth** (1960). Insistiendo en el paisaje devastado propuesto por Corman, el protagonista de **Beyond the Time Barrier** (1960), de Edgar G. Ulmer, ofrece la novedad de posponer el estallido atómico a los "futuros" años 70. Con un poco más de sentido común, la hecatombe es situada en el siglo XXVI, con la raza humana en cavernas y la superficie poblada por vistosos mutantes, en **World Without End** (1956), de Edward Bernds.

4… y sus locos cacharros

Quizá la culminación de la obra científica sea la creación de seres autónomos que auxilien al hombre en las tareas más difíciles, tanto físicas como mentales. Sueño de la humanidad a lo largo de los tiempos, su factibilidad empezó a ser considerada seriamente en



nuestro siglo cuando la pluma de Karel Kapek les dio el nombre. Y desde entonces se han

desarrollado sobre todo en la literatura, tanto en su carácter como a partir de sus fundamentos científicos. No en vano Isaac Asimov redactó sus tres célebres leyes en 1950, en los relatos de Yo robot convirtiendo definitivamente la anécdota en categoría[15]. Pero el cine ha sido mucho más cauto —o conservador, o simplemente miedoso— a la hora de transportarlos a la pantalla. Escasos en su número —casi nunca superan el par por película—, se convierten en una imitación ridícula del ser humano, a su imagen y semejanza, sí, pero torpes y repletos de decorativas bombillitas, con andares patosos y, en fin, supeditados al hombre aunque en algunos aspectos puedan ser superiores. Muy lejos de sus homónimos literarios, entre epígonos del Golem y hermanos metálicos de la criatura de Frankenstein, estas chatarras ambulantes —dicho sea con todo cariño— estarán también estrictamente divididas según sus rudimentarios "sentimientos": buenos y malos, éstos, mayoritariamente, fruto de la ciencia alienígena que los instrumentalizará para apoderarse del planeta y aledaños.

Entre los fieles servidores, obedientes y serviciales, merece un lugar destacado el Robby de **Planeta prohibido**, humano hasta el último relé e incluso un punto *voyeur*. Atento con las damas, compinche ideal de los borrachines, a los que suministra bebidas sin alcohol, soporta perfectamente la vis humorística de la película y se constituye con sus antenas y lucecitas en el prototipo que inspirará posteriores producciones. De hecho, él mismo fue aprovechado en **The Invisible Boy** (1957), de Herman Hoffman, para lucir su metálica apostura junto a un repelente crío y enfrentarse a una de las primeras computadoras aparecidas en pantalla, encarnación matemática del mal. Escasamente desarrollados los potenciales aciertos de la película, presupone el inicio de su decadencia, transitando por series televisivas y finalizando sus días oxidando sus tuercas como reclamo de un garaje de New Jersey.

Kronos (1957), de Kurt Neumann

En la misma cuerda podemos colocar otro esbelto ejemplar de nombre Tobor, que en **Tobor the Great** (1954), de Lee Sholem, nos mostrará todas sus habilidades y su vocación militar. Joya alucinante de la colección es el artefacto de **The Bowery Boys Meet the Monster** (1954), de Edward Bernds, originalmente perverso pero que, merced a un oportuno tortazo, aprenderá a jugar a *base ball*, con los "buenos" (!).

Manufacturado allende las galaxias, el Gort de **Ultimátum a la Tierra** no es más que una prolongación de su dueño. Inexpresivo con mirilla, pétreo, no es otra cosa que una herramienta pero sin autonomía, esclavo perfecto de Klatoo, su pacifista amo y señor. Es el subordinado ideal, dispara a quien ha de amilanar y sus ilimitados poderes le convierten en una suerte de médico sin fronteras[16].

Zombies of the Stratosphere (1952), de Fred C. Brannon

Como en el cine, y más en el de ciencia-ficción, y todavía más en los años 50, la estética es siempre producto de la ética. Los malignos robots extraterrestres tendrán siempre un aspecto lóbrego, adusto y amenazador, muy en compás con el de sus jefes. Aparte de ello, sólo se les demanda que como todo solvente villano reparta o liquide a todo bicho y/o terrestre que lleve a maltraer a su jerifalte. Su final, empero, siempre será el mismo: conformar un amasijo de chatarra.

Un preludio del robot, ya con todas las características asume el protagonismo de **Doctor Robot**
Satan's
(1940), de William Witney y John English, cuyo destartalado y *naïf look* merece su inmortalización, pero para emociones fuertes de verdad véase la legión de androides venusinos de **Target Earth**, el compacto Kronos, siempre ávido de energía, de **Kronos** (1957), de Kurt Neumann, el poco recomendable mamporrero sujeto de **Zombies of the Stratosphere** (1952), de Fred C. Brannon, cuyo perfil hace daño a la vista, o, en fin, los metálicos subalternos de **Earth versus the Flying Saucers**[17].

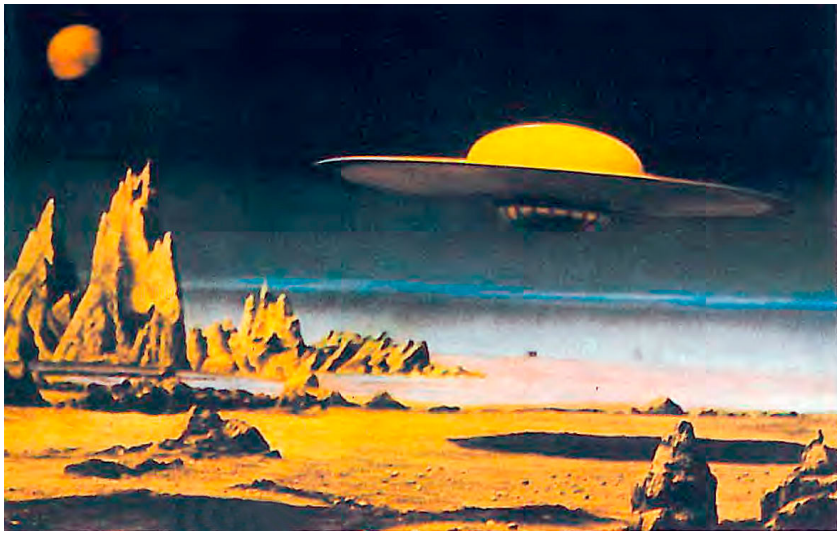
Tobor the Great (1954), de Lee Sholem

Ni unos ni otros van más allá de una razonable unidimensionalidad, de un consabido monolitismo (¡lo sentimos Robby!): ni los "buenos", con sus óptimas intenciones, ni los "malos", con sus nefandas acciones. La profundidad psicológica ni la acarician, otorgando a su retrato robot (perdón por el chiste) una parvedad de matices que haría sonrojar a un lacaniano[18].

La mayoría de películas a la hora de presentar a los visitantes de otros mundos les dotan de unos conocimientos científicos infinitamente superiores a los nuestros (al fin y al cabo ellos son capaces de llegar hasta nosotros triscando por las galaxias). Poseen naves fantásticas (con muchas lucecitas encendiéndose y apagándose en su interior, atiborradas de variopintos mandos), con artilugios, armamento y robots tutiplén, fruto de su hiperdesarrollada inteligencia. Lástima que la perfección tecnológica no vaya aparejada con la perfección moral y obliguen a los terrícolas (la vieja historia de David y Goliath) a borrarles del planisferio. En este sentido, contrastan los coloríticos platillos alienígenas con los vetustos cohetes terrestres, más parecidos a un avión con embrague y cambio de marchas que a una nave estelar

comme il faut. Podemos destacar como ejemplos de tal miseria tecnológica (y de imaginación) al espartano tablero de mandos de **Cuando los mundos chocan**, a su compañero de penurias de **Con destino a la Luna** o, en fin, al serial **Commando Cody** (1953), de Fred C. Brannon y Harry Keller, donde el *sheriffs* espacial se desplaza mediante una modesta mochila a propulsión.

Sin necesidad de citar más títulos, es una triste evidencia de cajón que la imagen de la ciencia en la *S. F.* no resulta precisamente airosa, con las salvedades que es de rigor señalar (y que ya han sido censadas). A la vista de la filmografía (películas cantan) constatamos que la ciencia no es instrumentalizada más que como débil y abstracto soporte del verosímil destinado a facilitar la digestión rápida y cómoda de conceptos y modos en ocasiones más vinculados a lo maravilloso que a lo estrictamente fantástico. Habrá que esperar a décadas venideras para encontrar discursos más creíbles científicamente hablando, pero ésta es otra historia, y en todo caso también de excepciones a la regla. Y es que, como bien dice el refrán, será una desgracia, pero no hay más cera que la que arde.



Planeta prohibido
(*Forbidden Planet*, 1956), de Fred McLeod Wilcox

¿Son verdes los marcianos?

Ricardo Aldarondo

¿Son verdes los marcianos? ¿Puede un rayo de intensa luz roja provocar una explosión? ¿Tiene el amanecer de otros planetas los mismos tonos que en la Tierra? Cuando las películas de ciencia-ficción de los años 50 introducían el color (ya desde la seminal **Con destino a la Luna**/*Destination Moon*, Irving Pichel, 1950), no sólo se hacía el espectáculo más atractivo ante unos espectadores aún acostumbrados más bien al blanco y negro, sino que además se introducían una nueva serie de códigos y lenguajes a través de un recurso secundario que, sin embargo, forma ya parte indisociable de la fantasía de esa época, como se distinguen por sus tonos los melodramas de Sirk en la Universal, o los musicales de Minnelli.

Nacidas con vocación de secundarias, las ficciones futuristas de los 50, se manejaban principalmente dentro de la serie B. Cuando comenzaron a tener éxito, llegó el ansia de superación. Pero el aumento de presupuestos y el progresivo cuidado puesto en ciertas

producciones no se tradujo, curiosamente, en la búsqueda de actores más atractivos o directores consagrados: cuando se vestía de lujo, el género acudía al diseño de producción (dos años y medio para hacer **This Island Earth**, Joseph Newman, 1955) y sobre todo al color. Muchas de las obras maestras del género en ese periodo se hicieron en blanco y negro: **Ultimátum a la Tierra** (*The Day the Earth Stood Still*, Robert Wise, 1951), La humanidad en peligro (*Them!*, Gordon Douglas, 1954) o **La mujer y el monstruo** (*Creature from the Black Lagoon*, Jack Arnold, 1954) no necesitaron el color para romper moldes visualmente hablando. Pero las producciones de George Pal, tempranos ejemplos de una ciencia-ficción tan ingenua como fascinante, apoyaron su imaginería de cuento futurista en un esplendoroso color, que marcaba definitivamente las puertas de la fantasía: si narrativamente esas películas se movían entre lo posible y lo imposible, lo real y lo imaginario, el color en las producciones de George Pal partía también de la realidad para entrar en lo desconocido a través de tonos brillantes, exagerados, que iban "más allá" de lo terrenal. Unos años más tarde, **This Island Earth** se publicitó con la frase "*Out-of-this-world Technicolor*".

Pero las influencias de Pal llegaban del mundo de la animación, de la luminosidad de los dibujos animados, de la brillantez de las marionetas y los juguetes, como se reveló posteriormente en la primera película que dirigió, **El pequeño gigante** (*Tom Thumb*, 1958), que contiene uno de los mayores festivales de colores imaginables, en la secuencia en que el pequeño protagonista baila en su habitación, llena de juguetes mecánicos y muñecos parlantes. En el trío de filmes con que aupó el género, Pal evolucionó hacia una estética vivaz y llamativa del color. Si en **Con destino a la luna** incluía una secuencia con el Pájaro Loco, en **Cuando los mundos chocan** (*When Worlds Collide*, Rudolph Maté, 1951) los rojos chillones que salpicaban todo el filme culminaban en la descripción final del planeta Zyra, con una panorámica sobre una ilustración nada disimulada en la que los tonos pastel marcaban la diferencia, el ambiente de paz y bienestar, frente a los colores metalizados o agresivos de la Tierra al borde del holocausto.

El tercer paso es el definitivo: **La guerra de los mundos** (*The War of the Worlds*, Byron Haskin, 1953) es también la principal

batalla del color Pal. El apocalipsis y la destrucción vienen definidos por la desbandada de los colores, la combinación exultante de tonos chillones que bañan la película. La primera presencia marciana se hace patente con la potente luz naranja del "periscopio" de las naves inundando la pantalla; aparece el rayo destructor rojo, arma hecha de luz, amenaza que sólo se puede hacer física a través del color, ampliamente usada en **This Island Earth** y otras muchas producciones de la época, hasta llegar a su transformación en espada-láser de **La guerra de las galaxias** (*Star Wars*, George Lucas, 1976); y se confirma la importancia cromática en la estupenda secuencia nocturna de la primera batalla militar contra los marcianos. El contraste de la oscuridad de la noche con la luz verde de las naves, los rayos cegadores que continuamente atraviesan la pantalla, y las explosiones con los más variados tintes, crean la necesaria ambientación angustiosa y apocalíptica y ponen en bandeja los contraplanos de rostros aterrorizados, bañados por las luces rojas y verdes que rompen la noche. El color vuelve a ser un arma: se dispara sobre coches y policías, y les hace desaparecer tras unos segundos de existencia en amarillo chillón. El rizo de los colores primarios se riza en la secuencia de la cabaña: las naves se sacan de su fondo un nuevo ojo, "*similar al de la cámara de televisión*", como dice el protagonista, que justamente está compuesto por los tres colores básicos del sistema electrónico de color: rojo, verde, azul. Del color de George Pal al Palcolor televisivo.

En **El tiempo en sus manos** (*The Time Machine*, 1960), el visionario productor, ya como director, estuvo más comedido pero también estableció a través del color un contraste significativo entre el pasado incierto, en constante evolución, y un futuro plácido e inerte.

Cuando los mundos chocan (*When Worlds Collide*, 1951), de Rudolph Maté

El concepto de amenaza expresado a través del color es otro de los platos fuertes de **This Island Earth**, película que en todo su metraje muestra cómo la ruptura con el blanco y negro no sólo aporta un rasgo de modernidad a la producción y hace más vistoso el conjunto, sino que introduce nuevas formas de expresión: sabemos que el avión en el que viaja el científico Cal Meecham es poseído por una extraña fuerza gracias a una luz verde que lo envuelve repentinamente; luego se concretará la rara presencia en el haz del mismo color que "atrapa" e introduce en la nave ¡todo un avión! con la pareja dentro. El color es el introductor del elemento extraño, del enemigo, de lo desconocido. Y es significado de modernidad, con una tendencia que se repetirá en el género hasta la nueva estética de los 80: los controles electrónicos y los sofisticados medios de comunicación reclaman la atención del espectador con un chillón cromatismo. La máquina con la que los alienígenas mandarán su primer mensaje entra en acción con unos discos que tienen que posicionarse en la conecta combinación de colores; los mandos y el inicio de las emisiones son un festival de colorines; un potente rayo rojo sirve para "autodestruir el mensaje". La

identificación de lo extraño con el color queda plasmado también en la desaparición de objetos al ser alcanzados por los haces de luz destructores (como en **La guerra de los mundos**) y en las explosiones tintadas con raros tonos, como si estuvieran producidas por elementos químicos desconocidos. También en **Planeta prohibido** (*Forbidden Planet*, Fred McLeod Wilcox, 1956) el color conecta con la novedad y lo temido: la representación del peligro que supone el atravesar ciertas zonas se expresa a través de haces de color: incluso el monstruo se debate entre lo corpóreo y lo intangible cuando se hace visible a través de unas proyecciones de luz roja.

Si en **Planeta prohibido** la variación cromática sirve para definir un mundo diferente, con cielo verde y rocas de variadas tonalidades metálicas, en **This Island Earth** la llegada a Metaluna se identifica con un enigmático humo amarillo. Y el proceso de destrucción del planeta y el positivismo del mensaje posterior se expresan a través de la luz y el color, con una sencilla conversión del ardiente planeta en una bola amarilla, un sol naciente que "*al menos servirá para dar luz a los que no la tienen*", según se dice. El color adquiere unos significados que ya estaban bien detallados en el guión de **This Island Earth**.

El verde alienígena ya está presente en **Invaders From Mars** (William Cameron Menzies, 1953), una de las películas que anunciaban en grandes e insistentes frases el atractivo suplementario del color. Los mutantes eran verdes, aunque luego **La guerra de los mundos** eligiera un tono pardo para la pierna marciana visible al final.

Con el efecto de tres dimensiones, experiencia colectiva casi marciana que hacía que los espectadores parecieran de otro planeta con sus gafas bitonales simétricamente colocadas hacia la pantalla, y que conectaba perfectamente con el género, el cine de ciencia-ficción también utilizaba todos los medios a su alcance para competir con la televisión y traspasar las fronteras de la normalidad. Si las películas de George Pal o **Invaders from Mars** se decantaron por el color (ésta última se iba a rodar en 3D pero al final no se hizo), y filmes como **La mujer y el monstruo, It Came From Outer Space** (Jack Arnold, 1953), **The Maze** (William Cameron Menzies, 1953), **Revenge of the Creature** (Jack Arnold,

1955) o **La humanidad en peligro** se aventuraron con las tres dimensiones, títulos posteriores pudieron contar ya, vista la eficacia comercial del género, con el Cinemascope: **Planeta prohibido, leguas de viaje submarino**
20 000
(*20.000 Leagues Under the Sea*, Richard Fleischer, 1954), **La invasión de los ladrones de cuerpos** (*Invasion of the Body Snatchers*, Don Siegel, 1956), **La mosca** (*The Fly*, Kurt Neumann, 1958), o **Viaje al centro de la Tierra** (*Journey to the Center of the Earth*, Henry Levin, 1959). Mientras **La mosca** se beneficia del brillante color de la 20th Century Fox de la época, pero sólo tiene identidad propia en el diseño luminotécnico del laboratorio, las adaptaciones de Jules Verne sacan provecho al color con un cariz más "descriptivo", acorde con el sentido del espectáculo que brindaba entonces la utilización del Cinemascope: diferenciando ambientes, constrastando la luminosa normalidad exterior con el intenso cromatismo de los interiores del Nautilus, dos mundos y dos tonalidades reunidos en más de una ocasión gracias a la utilización de la pantalla ancha, y al diseño de esa gran ventana al azul marino. O con la exagerada pigmentación de las entrañas desconocidas de la Tierra, un rasgo más del sentido de la sorpresa que alimenta toda la narración.

La guerra de los mundos (*The War of the Wolrds*, 1953), de Byron Haskin

Los mundos futuros se conciben en los años 90 de otro modo. Parece ya establecido que cualquier representación de un tiempo futuro debe ir acompañado, para hacerse creíble, de una infinita gama de grises y azules, con los tonos del fuego si se trata de dar un aire apocalíptico. El metal y el diseño ultradinámico sustituye al plástico, las bombillas de colorines no sirven ya y son sustituidas por el uniformizado azul eléctrico. Pero hubo un tiempo en que el cine de ciencia-ficción propiciaba el estallido del color y las imágenes se volvían tan cálidas como ingenuas y encantadoras. Y los espectadores se ponían gafas de colores, y quedaban deslumbrados por la luz de lo desconocido.

Planeta prohibido
(*Forbidden Planet*, 1956), de Fred McLeod Wilcox

El sonido de la ciencia-ficción

José María Latorre

I

Dos cosas sobre todo caracterizan la música escrita para el cine: la discontinuidad del discurso musical y su estrecha vinculación no sólo con la imagen sino también con el resto de la banda sonora (palabra y sonidos ambientales). Ambas están condicionadas por el hecho de que en el cine —a diferencia de lo que sucede en una sala de concierto, a donde se acude para "escuchar" música— la música no anuncia su llegada: aparece, aun cuando el espectador no la espere o incluso en los momentos en que éste pueda no juzgarla necesaria u oportuna (el musicólogo José Luis Téllez hace un

añadido: cuando "*somos bruscamente conscientes del hecho de estar escuchándola ya con anterioridad, digamos desde el inicio de una secuencia, cuando en realidad ya se han sucedido varios planos de ella*"; es decir, la música de cine también puede estar sonando sin que nos percatemos de ella hasta que llegamos a reparar en su existencia). Por supuesto, un *dossier* dedicado a la ciencia-ficción no parece el momento ni el lugar oportunos para intentar un análisis detenido de tales características, pero quizás convenga dejar esbozada una aproximación.

El carácter discontinuo de la música cinematográfica, que hace de ella un ejercicio de no poca dificultad para sus creadores, está casi siempre puesto al servicio de provocar determinadas reacciones en el espectador: unas notas o una frase musical colocada al inicio de una secuencia pueden anticipar el desarrollo dramático de ésta. Curiosamente, lejos de negar la propia naturaleza poética de la música (que puede ser invocada en términos de "abstracción" o de "ambigüedad": "*la música es una categoría del espíritu humano, la música es la disciplina [o el arte] que prende más en la intuición del ser humano; la música es poesía expresada a través del sonido*", manifestó Nino Rota), lejos de negarla, decía, se tiende con ello a darle un "sentido" diferente al habitual, a darle una "función" que en este caso la aproxima a antiguas concepciones de la música como apoyo de actos públicos o sociales o como narración (desde las ilustraciones musicales para las obras de teatro, tan practicadas en el siglo XIX, hasta la música narrativa de los poemas sinfónicos). Tiene algo de ceremonial o de ritual, como sucede con la música compuesta para la liturgia: refuerza un sentido, crea un estado de ánimo en el oyente.

Lo que llama la atención es que, tratándose de una composición discontinua, el sistema comúnmente utilizado no haya sido tanto el experimentalismo sonoro, en fragmentos autóctonos casi siempre breves, cuanto la narratividad del poema sinfónico (que exige por principio un desarrollo más amplio, una respiración de la música a pleno pulmón: véase Richard Strauss). En esto, como en todo (o en casi todo), el cine norteamericano impuso sus normas poco tiempo después de la llegada del sonoro, como resultado de haber contratado a compositores europeos que implantaron de dos maneras la escritura y la utilización de la música de cine: hubo

quienes, como Max Steiner o Franz Waxman, asumieron esa discontinuidad de acuerdo con el sentido "global" del relato fílmico, como si se tratara de una composición única dividida en pequeños bloques de acuerdo con las necesidades de la narración; y hubo también quienes, como Erich Wolfgang Korngold, se desentendieron de ese sentido y de esa discontinuidad ofreciendo, bajo la aceptada idea de la asemanticidad de la música, una música de fondo de discurso largo que servía tanto para una batalla marítima como para una cabalgada por los bosques de Sherwood, bajo el principio de un sinfonismo no siempre necesario ni pertinente.

II

Con la música para el cine norteamericano de ciencia-ficción sucede lo mismo que sucede con su lenguaje, con su puesta en escena: está ideada de acuerdo con los mismos principios formales con que estaba compuesta para los otros géneros. En los primeros años cincuenta apenas existían diferencias: confiada casi siempre a compositores de segunda fila —del mismo modo que las películas se confiaban a cineastas de segunda—, los músicos se limitaban a trabajar de acuerdo con los esquemas consensuados, casi siempre recurriendo a la función narrativa de la música y a la redundancia: acordes en *fortissimo*, onomatopeyas sonoras, una determinada tonalidad para las secuencias de misterio, otra para las secuencias amorosas, otra para las de acción, y así sucesivamente. Y siempre respetando ese principio hollywoodiense del sinfonismo, viniera o no a cuento, exhibido a veces con algo de la ostentación de nuevo rico. La música en el cine de ciencia-ficción se desarrollaba mansamente por los reinos del ambiente y de la cita (en el primero, los convencionales bloques musicales "de lugar", también llamados "clichés sonoros": un encuentro amoroso, un cuartel militar, la central del
F. B. I.
o de la
C. I. A.,
un bosque, una carretera desértica sobre la que acecha el peligro:

cada lugar tenía su sonido preestablecido; en el segundo, el recurso a músicas preexistentes, casi siempre de compositores románticos, unas veces citadas literalmente, otras veces parafraseadas).

Los músicos de Hollywood, al contrario que los europeos (sobre todo los italianos), tardaron en darse cuenta de que una película no siempre necesitaba una música de carácter sinfónico (todavía hoy produce estupor leer alegres comentarios de aficionados a las bandas sonoras que consideran el sinfonismo hollywoodiense, sin entrar a considerar su pertinencia para un filme determinado, como el *non plus ultra* de la música de cine, aunque me gustaría saber qué opinarían sobre la cuestión si esas músicas hubieran sido escritas para otros filmes menos míticos, europeos por añadidura, y sin brillo de *stars* en el reparto). Tal vez por ello sea frecuente "escuchar" filmes de ciencia-ficción cuya banda sonora parece la de una película bélica o de aventuras (dominada por la música de ambientes) y no abunden los bloques musicales "formantes" (las intervenciones musicales son más breves y su aparición está limitada a unas secuencias deterninadas, sin visos de continuidad). En esto, también la ciencia-ficción perdió la oportunidad de ser diferente desde el principio: tardó en arrinconar la narratividad musical y descubrir las posibilidades que para el género tenía la discontinuidad, con fragmentos a veces completamente independientes unos de otros.

III

Uno de los primeros casos de ruptura se aprecia en el *noir* de ciencia-ficción **Ultimátum a la Tierra** (*The Day the Earth Stood Still*, Robert Wise, 1951), cuya partitura está compuesta por Bernard Herrmann, un músico cuyas mejores creaciones no siempre coinciden con las más famosas. En **Ultimátum a la Tierra** Herrmann huye, tal vez buscando voluntariamente esa diferencia de géneros, de los modos habituales del sinfonismo hollywoodiense y ofrece a cambio una simpática partitura hecha fundamentalmente de bloques formantes, poco o nada discursivos, interpretados en registros bajos. Con la intención de caracterizar, como él mismo

solía decir, a un hombre procedente de otro planeta, Herrmann combinó las intervenciones de una orquesta convencional con las de una sección electrónica. Con ello pretendía insertar una fantasía musical sobre el hombre del espacio (intervenciones electrónicas de naturaleza formante) dentro de una sección central construida de acuerdo con las habituales convenciones de fondos y ambientes.

La humanidad en peligro (*Them!*, 1951), de Gordon Douglas

No todos los compositores que escribían música para los filmes de ciencia-ficción siguieron los pasos de este modelo: compositores como Roy Webb o Joseph Gershenson, más o menos habituales en las productoras que concedieron al género una atención preferente, siguieron siendo fieles a la vieja fórmula del sinfonismo desarrollado en bloques largos, casi siempre bajo la forma del *pastiche*. Hizo falta la aportación de Bronislau Kaper en **La humanidad en peligro** (*Them!*, Gordon Douglas, 1954) confiando a la electrónica los sonidos emitidos por las hormigas (idea que sería retomada para **Los pájaros**/*The Birds*, Alfred Hitchcock, 1963) y, sobre todo, la curiosa música escrita para **Planeta prohibido** (*Forbidden Planet*, Fred McLeod Wilcox, 1956), para que se experimentara más a fondo la función de la música dentro del

género de la ciencia-ficción (no sólo en lo referente a su orquestación sino también en lo que respecta a su sentido, mezclando efectos electrónicos, ruidos y música). Pero lo malo de estas cosas es que terminan convirtiéndose en fórmula, igual que sucedió con el sinfonismo, y la utilización de la música electrónica se hizo más o menos fija dentro del cine del género, hasta el extremo de convertirse en una convención más, perdiendo por el camino buena parte de su encanto inicial.

Cuando, en 1977, George Lucas rueda **La guerra de las galaxias** (*Star Wars*), un filme con el que la ciencia-ficción volvía a mostrarse deudora de otros géneros (en este caso del cine de aventuras medievales), la situación, sin embargo, retomó al que fue su punto de origen. La pomposa partitura de John Williams, que tan deslumbrante resultó para muchos aficionados con poca memoria, no hizo sino recuperar para el género, a tono con la naturaleza aventurera del filme, las formas y los esquemas del sinfonismo hollywoodiense partiendo del modelo "Marte" de *Los planetas* de Holst: una música incesante y altisonante que retomaba la idea de la continuidad, bien poco creativa. Es el mismo caso de Jerry Goldsmith, un músico generalmente poco inspirado, en **Star Trek**. Ese mismo año, Williams escribiría para **Encuentros en la tercera fase** (*Close Encounters on the Third Kind*, Steven Spielberg), y sobre todo para su secuencia final, una música que, partiendo de una célula básica (una serie pentatónica) desarrolla, como destacaba Trindade Santos, los habituales recursos sinfónicos de Hollywood: 50% de Wagner, 30% de Gerswhin, 20% de Bartók y Kodaly y de vanguardistas indiscriminados.

El enigma… de otro mundo
(*The Thing from Another World*, 1951), de Howard Hawks y Christina Nyby

Pánico en las masas

(La década que estremeció a América)

Juan Antonio Molina Foix

La década de los cincuenta, sobre todo en USA, padeció una especie de paranoia colectiva, fiel reflejo de la incierta situación posbélica. El clima de euforia por la importante victoria obtenida y los formidables descubrimientos científicos que la hicieron posible, con sus consiguientes adelantos técnicos (desintegración del átomo, ingenios teledirigidos, astronáutica, cibernética, etc.), pronto se vio empañado por una desconfianza y temor generalizados ante el uso y abuso de semejantes potencialidades, cuyo verdadero alcance se ignoraba aún antes de poder asegurarse su control. La guerra fría con su terrible amenaza de holocausto nuclear contribuyó a

alimentar y extender esa nueva ansiedad colectiva, que encontró su adecuado escaparate en las pantallas de cine, como antaño lo había hallado en las páginas amarillentas de las revistas *pulp*.

Hasta entonces Hollywood apenas había tocado la ciencia-ficción, pese al incomparable auge de este género en la literatura norteamericana, que en aquellos momentos disponía ya de una rica tradición acumulada desde los años treinta. Se había limitado a ilustrar una y otra vez los títulos más clásicos de los dos máximos precursores del género: Verne y Wells, en especial sus peculiares viajes a la Luna. Y aunque en los años cincuenta el filón siguiera explotándose de vez en cuando, ciertamente no puede entenderse la inesperada e incesante irrupción de películas de C. F. en esta década, sin asociarla íntimamente al extraordinario desarrollo de dicha temática en la literatura popular de las dos décadas anteriores.

La primera revista *pulp* dedicada íntegramente a la C. F. no surgió hasta 1926. Anteriormente la ficción científica (relatos o novelas por entregas) aparecía sólo de vez en cuando en las revistas de actualidad: así fue como consiguió publicar su primera entrega del "ciclo de Marte"[1] el precursor de la *space opera* Edgar Rice Burroughs, muerto precisamente en 1950. La aparición en 1923 de la después legendaria *Weird Tales*, consagrada prioritariamente al terror, amplió algo la oferta de espacio para la literatura de anticipación, pero sobre todo sirvió de modelo para plantearse una publicación dedicada en exclusividad a este nuevo género fantástico de tanto futuro. Así fue como nació en Chicago *Amazing Stories* (en 1926) de la mano de Hugo Gernsback, que fue el que acuñó el término "ciencia-ficción" para designar los textos que publicaba. Ingeniero electrónico de profesión, pero con inquietudes literarias[2], Gernsback dirigió la revista hasta 1929 y un año después creó *Wonder Stories*, que a su vez tuvo que cerrar en 1936, dejando todo el mercado a su nueva rival *Astounding Stories*, surgida en Nueva York en 1930. Apartado en lo sucesivo del mundo editorial, antes de morir en 1967 tendría no obstante la satisfacción de ver su nombre unido para siempre al tipo de narrativa que tan felizmente bautizó, ya que a partir de 1955 sus máximos galardones anuales son designados Premios Hugo.

Bajo la dirección del mítico John W. Campbell

(1910-1971),
el llamado “padre de la ciencia-ficción moderna” que en 1938 reemplazó a F. Orlin Tremayne (a su vez sustituto de Harry Bates), *Astounding Stories* (que él rebautizó *Astounding Science-Fiction* y más tarde *Analog*) acabó por convertirse en la revista de C. F. más influyente y una referencia obligada para el desarrollo del género en aquellos difíciles años de fuerte depresión económica y sombrías expectativas bélicas. Tanta era la demanda que ni siquiera la proliferación de nuevas revistas[3] pudo hacerle sombra. Tan sólo *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, fundada en 1949 y dirigida hasta 1958 por Anthony Boucher, pudo competir con ella hacia mediados de los cincuenta, en que se produjo un segundo auge del género tras su cúspide de 1939.

La labor de Campbell no se limitó a descubrir nuevos talentos y mejorar el nivel artístico de sus publicaciones[4], lo que le valió ser considerado incuestionablemente como “*la personalidad más extraordinaria de toda la historia de las revistas de ciencia-ficción*” (Isaac Asimov *dixit*). Por encima de todo fue un precoz y brillante escritor que abrió nuevos caminos para el género. Con apenas diecinueve años vendió su primer cuento (“When the Atoms Failed”) a *Amazing*[5] y antes de que finalizara 1930 se había consagrado como uno de los más originales cultivadores de la “C. F. heroica”, gracias a su serie de Arcot, Wade y Morey. Por aquel entonces comenzaba a utilizar el seudónimo de Don A. Stuart[6], bajo el que se ocultaría durante su larga etapa en *Astounding* (hasta su muerte en 1971), en la que siguió escribiendo con renovado ímpetu, no sólo ficción sino también interesantes artículos científicos[7], como *A Study of the Solar System*, serie sobre astronomía iniciada en junio de 1936, que anunciaba los celebrados artículos de Asimov en la misma revista una docena de años más tarde, luego prolongados durante décadas en *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*.

¡Vigilad los cielos!

Uno de sus mejores relatos fue precisamente la base de una película distinta a todo lo que hasta entonces se había visto, siendo en cierta

manera la espoleta que disparó la eclosión de la C. F. en el cine norteamericano. Aparecido en agosto de 1938 en *Astounding*, "Who Goes There?"[8] era una reelaboración de su cuento "The Brain Stealers of Mars"[9], que iniciaba la extravagante epopeya espacial de Penton y Blake, fugitivos en una nave. El argumento era simple: los miembros de una expedición en la Antártida encontraban sepultada en un bloque de hielo, entre los restos de una nave de procedencia extraterrestre que se estrelló hacía 20 millones de años, a una extraña criatura que despierta de su letargo y se escapa, amenazando la seguridad del grupo. Como puede verse, el tema conectaba con dos de las obsesiones más características de la época: la presunta existencia de vida inteligente en otros planetas y el temor a una invasión (a bordo de platillos volantes).

Al ser llevado a la pantalla —**El enigma… de otro mundo** (*The Thing from Another World*, Howard Hawks y Christian Nyby, 1951) — el relato de Campbell sufrió serios retoques, perdiendo una de sus bazas más efectivas: la habilidad del extraterrestre para cambiar de forma[10]. En el filme de Christian Nyby[11] la extraña criatura, aunque gigantesca, es completamente antropomorfa (su aspecto exterior le asemeja al monstruo de Frankenstein según la iconografía Universal), con la salvedad de que, al igual que las plantas, puede regenerar sus miembros amputados y propagarse mediante semillas (el científico de la expedición lo califica de "*zanahoria intelectual*"), aunque necesite la sangre de algún ser vivo como alimento imprescindible.

En cualquier caso, el filme —que se beneficia de una excelente fotografía en blanco y negro de Rusell Harlan y una sugestiva escenografía de Albert
d'Agostino,
que en nada desmerece a sus impresionantes diseños para ciertos filmes de horror de la Universal y en especial la serie de Val Lewton para
R. K. O.
— es prácticamente el primero en incidir en la problemática de la visita de inteligencias superiores con intenciones aviesas, iniciando así una serie que años después daría títulos como **Invaders from Mars** (William Cameron Menzies, 1953), **It Came from Outer Space** (Jack Arnold, 1953), **La guerra de los mundos** (*The War of*

the Worlds, Byron Haskin, 1953), **It Conquered the World** (Roger Corman, 1956), **Not of This Earth** (Roger Corman, 1956), **Invasion of the Saucer-Men** (Edward L. Calm, 1957), **The Monolith Monsters** (John Sherwood, 1957), **The Blob** (Irvin S. Yeaworth, Jr., 1958), **Invisible Invaders** (Edward L. Cahn, 1959), etc.

Esta visión francamente hostil del alienígena, que sigue la tradición de los primeros escritores de C. F. preocupados por la vida extraterrestre y la naturaleza de los posibles invasores foráneos[12], cambió radicalmente en **Ultimátum a la Tierra** (*The Day the Earth Stood Still*, 1951), adaptación de otro relato *pulp*. Exmontador de prestigio también, Robert Wise se ajustó en su debut tras la cámara a un preciso guión que respetaba bastante el original, "Farewell to the Master"[13], de Harry Bates, que fuera primer director (hasta 1933) de *Astounding Stories*. El emisario de la Federación Planetaria, enviado a la Tierra para advertir a sus habitantes del peligro de seguir explotando indiscriminadamente la energía nuclear con fines bélicos, ya no se trata de un ser repelente del que es preciso protegerse, sino un inofensivo intelectual de modales exquisitos (convincentemente interpretado por Michael Rennie) que aporta a la humanidad un esperanzador mensaje pacifista, aunque pretenda imponerlo por la fuerza ante el poco caso que le hacen los humanos, que sólo asentirán cuando les muestre sus increíbles poderes, casi divinos.

Invasion of the Saucer-Men (1957), de Edward L. Cahn

Con Klaatu comienza a revisarse radicalmente el concepto cinematográfico de alienígena[14], aunque evidentemente se trate de una alegoría aleccionadora: el "mensajero de paz" que viene a recriminamos nuestro suicida comportamiento y a damos un toque de atención sobre la inminencia de una catástrofe planetaria. Su dimensión mesiánica queda bien patente en la inmortal frase, de innegables reminiscencias bíblicas, con que Patricia Neal —la única que desde el principio muestra una actitud abierta y confiada ante el visitante y el robot policía que le acompaña, cuyas apariciones subraya la subyugante música de Bernard Herrmann— impide la destrucción de nuestro planeta: "*Gort! Klaatu barada nikto*".

Morenos eran y de ojos verdes…

Otro asiduo colaborador de *Astounding*, Raymond F. Jones[15], proporcionó la base para la más destacable *space opera* de la década, **This Island Earth** (Joseph Newman, 1955), célebre por sus surreales decorados del planeta moribundo Metaluna —genial creación al alimón del ruso Alexander Golitzen y el malogrado Richard Riedel— y el imaginativo uso que Clifford Stine hace del

color[16] y los efectos especiales (en colaboración con David S. Horsley, autor del impresionante platillo volante). Aparecido en *Thrilling Wonder Stories* en 1947, el relato de Jones "The Alien Machine"[17] se limita a presentar a un científico atómico que encuentra casualmente un artilugio de sofisticada tecnología alienígena, el *intercitor*, mediante el cual entrará en contacto con los inteligentísimos habitantes de Metaluna, cuyo desproporcionado cerebro al descubierto parece ser indicio de su sobrehumana capacidad intelectual. Pero ni en él ni en sus dos secuelas "The Shroud of Secrecy" y "The Greater Conflict" (más tarde los tres relatos fueron editados juntos en un solo volumen titulado como la película) aparecía el gigantesco y monstruoso mutante, mitad humano, mitad insecto, con cuyo ataque, en medio de la hecatombe en que sucumbe la condenada civilización metalunar, culmina brillantemente la película, una de las pocas en ser tomada seriamente por la crítica.

This Island Earth (1951), de Joseph Newman

Mucho más malévolos fueron los extraterrestres de **Invasion of the Saucer-Men**, otro típico producto de serie B no exento de

dignidad y solidez pese a su indudable modestia. Esta vez la base literaria era bastante reciente: el relato de Paul W. Fairman "The Cosmic Frame", aparecido en *Amazing Stories* en 1955, La película fue bastante fiel al texto, incluyendo a su protagonista adolescente, una de las más genuinas aportaciones al género de la mítica American International. Sin embargo carga en exceso las tintas en lo relativo al aspecto externo y poderes de sus invasores alienígenas. Los chaparros humanoides descritos por Fairman, de piel verde cubierta de venas y ojos saltones, se convierten en la película en unos tremendos y malhumorados enanos cabezones de orejas puntiagudas, que poseen un arma mortífera: sus dedos actúan como estiletes que inyectan a sus víctimas alcohol que excretan de las yemas de los dedos. Menos mal que son muy vulnerables a la luz: basta el destello de un farol para que se evaporen convertidos en humo.

Pero la figura literaria que otorgó credibilidad al género fue Ray Bradbury (nacido en 1920), un escritor procedente de las revistas *pulp* que alcanzó renombre universal en 1950 con sus célebres *Crónicas marcianas*, culminando así su impresionante y meteórica consagración. Aunque en sus comienzos había sido rechazado por el mismísimo Campbell, a los 21 años publicó ya su primer relato en *Super Science Stories* ("Pendulum", noviembre de 1941), y pronto se vio solicitado no sólo por sus añoradas *Astounding, Weird, Astonishing* y similares, sino también por revistas de gran tirada como *Esquire,*
Collier's,
Harper's
o *New Yorker*.

El éxito de su saga marciana, aclamada por renombrados críticos como Christopher Isherwood o Angus Wilson, le abrió las puertas de Hollywood, que tuvo que rendirse al talento de quien con todo merecimiento fuera llamado (por Kingsley Amis) "*el Louis Armstrong de la ciencia-ficción*". En 1952 le encargaron la revisión de un guión sobre dinosaurios que la Warner planeaba realizar con animación de Ray Harryhausen, comprobando con estupor que una parte de él se parecía sospechosamente a su relato "The Fog Horn"[18]. Aclarada su autoría y retribuido por ello, Bradbury dio su visto bueno al rodaje de lo que sería **El monstruo de tiempos remotos**

(*The Beast from 20.000 Fathoms*, Eugène Lourié, 1953), un filme que finalmente tuvo muy poco que ver con el relato original[19], destacando únicamente el trabajo del aplicado discípulo de Willis O'Brien,
el primero de su extensa y fructífera carrera, y ciertos detalles de refinamiento barroco, que no sé si atribuir al escenógrafo Robert Boyle (favorito de Hitchcock) o a su colega angloamericano (de origen francés) Eugène Lourié, habitual del "realismo poético" que, curiosamente, las pocas veces que probó fortuna como realizador optó por la fantasía más delirante. No obstante, la importancia de esta película reside en que fue la primera en echar mano de los grandes monstruos mutantes (por efecto de las radiaciones atómicas) que en adelante se convertirían en obligada constante del cine de C. F.

La segunda experiencia fílmica de Bradbury, **It Came from Outer Space**, tampoco fue demasiado halagüeña: su tratamiento de guión ("The Meteor") sufrió grandes cambios, pero igualmente el resultado fue bastante satisfactorio, lo cual no es de extrañar dado el excelente plantel de profesionales que el productor William Alland ("protegido" de Orson Welles en el Mercury Theatre) puso a disposición del novel realizador Jack Arnold (en su debut en el género): el operador Clifford Stine (se rodó en relieve), el escenógrafo Robert Boyle (que repetía con Bradbury), el experto en F/X David S. Horsley y los actores Richard Carlson y Barbara Rush. Los alienígenas que Bradbury imaginó "reptilianos" y con poderes hipnóticos se convirtieron en la película en unas criaturas bulbosas con un solo ojo, enorme, y una masa de miembros gelatinosos y fibrosos, que pueden hacerse invisibles siempre que lo deseen —sólo se vislumbra fugazmente a uno de ellos— y tienen la facultad de adoptar la forma que quieran[20], controlando a sus víctimas a base de emitir una especie de niebla que las envuelve. Sin embargo Arnold respetó la visión pacifista del escritor de Illinois, y los extraterrestres no se cansan de repetir que "tienen alma y cerebro, y son buenos", convenciendo a un astrónomo para que les ayude a reparar su nave, tras lo cual dejan en libertad a los rehenes cuya personalidad habían suplantado y se marchan al sitio de donde vinieron.

¿Os sentís amenazados?

Otro destacado escritor de C. F. que fue solicitado por Hollywood en aquellos años fue Robert A. Heinlein (nacido en 1907), antiguo ingeniero militar pasado a la literatura, pronto popular por su serie *Historia del futuro*, y en lo sucesivo ganador del Premio Hugo en repetidas ocasiones.

La invasión de los ladrones de cuerpos (*Invasión of the Body Snatchers*, 1956), de Don Siegel

Su novela *Rocket Ship Galileo* fue adquirida por George Pal para su primera incursión en el campo fantástico. **Con destino a la Luna** (*Destination Moon*, Irving Pichel, 1950), que pretendía ser una anticipación sumamente realista del primer vuelo a nuestro satélite. El mismo Heinlein se encargó del guión, que por órdenes expresas de Pal fue supervisado por varios físicos y astrónomos para garantizar su rigor documental[21]. Ernst Fegté diseñó un paisaje lunar bastante realista, inspirado en las populares ilustraciones de Chesley Bonestell para el libro de Willy Ley *Conquest of the Space*, que narraba una historia imaginaria de los vuelos espaciales. La obtención de un Oscar a los efectos especiales (merecido premio al

trabajo de Lee Zavitz) fue al parecer lo único notable de este modesto filme. Ningún espectador de entonces podía imaginar que veinte años más tarde la pequeña pantalla nos iba a familiarizar con unos escenarios similares.

Años después Heinlein se vería involucrado, aunque involuntariamente, en otro film de C. F. de mucha menos envergadura[22], **The Brain Eaters** (Bruno VeSota, 1958). En realidad se trataba de una supuesta adaptación no acreditada de su novela *The Puppet Masters*[23], acerca de la invasión de una especie de sanguijuelas procedentes de Titán, satélite de Saturno. Los parásitos fueron sustituidos por unas informes criaturas protoplásmicas de la Era Carbonífera que emergen del interior de la Tierra para establecer un nuevo orden social que "*libere a los hombres de sus disputas y alborotos*".

Con destino a la Luna (*Destination Moon*, 1950), de Irving Pichel

En la película debutó Leonard Nimoy, futuro *Mr.* Spock en la popular serie *Star Trek*, que curiosamente aparecería años más tarde en el *remake* del clásico de Don Siegel **La invasión de los ladrones de cuerpos** (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956), basado en el serial de Jack Finney *Sleep No More* (publicado en

Collier's
a lo largo de 1954).

Escritores menos conocidos sirvieron igualmente de inspiración a otros notables filmes de C. F. de la década. Como Edwin Balmer y Philip Wylie, cuya novela *When Worlds Collide*, que ya quiso rodar Cecil B. DeMille en 1934, dio lugar a la película **Cuando los mundos chocan** (*When Worlds Collide*, Rudolph Maté, 1951), ganadora de un Oscar a los efectos especiales (Gordon Jennings). O el belga de expresión francesa George Langelaan, cuyo relato "La mouche"[24] está en el origen del notable filme **La mosca** (*The Fly*, Kurt Neumann, 1958). Análogamente podrían citarse otros ejemplos interesantes: como Irving Block y Allen Adler, autores de la novela *Fatal Planet* en la que se basó **Planeta prohibido** (*Forbidden Planet*, Fred McLeod Wilcox, 1956), otro clásico de la época; Edmund Cooper, cuyo relato "The Invisible Boy" sirvió de base al filme del mismo título, que pretendía prolongar el éxito del anterior[25]; John Mantley, que proporcionó la base para la pesadillesca **The 27th Day** (William Asher, 1957) con su novela homónima; o Philip Rock y Michael Pale, cuya novela *The Steel Monster* inspiró el último filme del veterano Allan Dwan, **The Most Dangerous Man Alive** (1958).

Los fantasmas de la Bomba

Pero el escritor que mejor representa esta simbiosis entre cine y literatura que animó considerablemente el panorama de la ciencia-ficción norteamericana en los años cincuenta fue Richard Matheson (nacido en 1926), que simultaneó su brillante cartera literaria con una prolongada dedicación al cine como guionista, destacando su colaboración con Roger Corman en los primeros títulos de la "serie Poe" o más recientemente con Spielberg en su debut **El diablo sobre ruedas** (*Duel*, 1971), insólita muestra de terror minimalista. Su entrada en el mundo de la C. F. tuvo lugar en el verano de 1950 con el breve relato "Nacido de hombre y mujer" (sobre un mutante), y pronto alcanzó la fama con su primera novela de horror *Soy leyenda* (1954), con la que renovó totalmente el tema del vampirismo. Al igual que su paisano Robert Bloch, también guionista de cierto prestigio dentro del género, Matheson fue uno

de los escritores que mejor supieron combinar el terror con la C. F. Y el mejor ejemplo tal vez sea su extraordinaria novela. *The Shrinking Man* (1956)[26], que narra las alucinantes peripecias de un hombre que, centímetro a centímetro, recome su propia estatura en sentido descendente, disminuyendo de tamaño día a día, inexorablemente, hacia la extinción definitiva —o hacia algo todavía más inquietante—, mientras los objetos y seres de su entorno cotidiano adquieren proporciones alarmantes y se convierten en monstruos de pesadilla.

El increíble hombre menguante (*The Incredible Shrinking Man*, 1957), de Jackk Arnold

Llevada a la pantalla un año después por Jack Arnold, tras sus recientes éxitos con **It Came from Outer Space, La mujer y el monstruo** (*Creature from the Black Lagoon*, **1954**) y **Tarantula** (1955), la película lleva hasta sus últimas consecuencias los planteamientos de las películas de mutantes que tanto proliferaron en aquellos años (**The Magnetic Monster**, Curt Siodmak, 1953, **The Atomic Kid**, Leslie H. Martinson, 1954, o **El gigante ataca**/ *The Amazing Colossal Man*, Bert I. Gordon, 1957), como consecuencia sin duda del pánico generalizado ante las explosiones atómicas, cuyas radiaciones se temía pudieran alterar la estructura

genética de quienes las padecían.

El gigante ataca (*The Amazing Colossal Man*, 1957), de Bert I. Gordon

Si exceptuamos el pretencioso y moralizante comentario final, **El increíble hombre menguante** (*The Incredible Shrinking Man*, 1957) es una pertinente y fiel adaptación que recrea e incluso potencia los mejores hallazgos de la novela, ya que Matheson, al vender sus derechos, puso como condición que él mismo escribiera el guión. Por todo ello, y prescindiendo de sus meritorios efectos especiales, sabiamente creados por Clifford Stine, la película trascendió las convenciones del sugestivo género de las alteraciones de talla (que en el pasado había ofrecido títulos tan interesantes como **Muñecos infernales** [*The Devil Doll*, Tod Browning, 1936], o **Doctor Cyclops**, Ernest B. Schoedsack, 1939) para convertirse en una exaltada saga de estirpe robinsoniana sobre el triunfo del espíritu humano enfrentado a las dificultades más abrumadoras que pueda uno imaginarse.

Sin duda resumía en sí misma todas las ansiedades y temores que trajo consigo esta modesta pero significativa avalancha de películas de C. F. que nos ha ocupado, y que podríamos cifrar en la frase final de **La humanidad en peligro** (*Them!*, Gordon Douglas, 1954): "*La era atómica ha abierto las puertas a una nueva vida. Veremos qué nos reserva*".

La mujer y el monstruo *(Creature from the Black Lagoon, 1954), de Jackk Arnold*

The Man from Planet X (1951)
, de Edgar G. Ulmer

El extraño Señor Ulmer

Toni Partearroyo

Aunque adentrarse en los pantanos de la serie Z de la ciencia-ficción estadounidense de los años 50, a la caza de tesoros ocultos,

pueda ser una empresa tan ardua y poco remuneradora como rastrear las cloacas del "porno" en busca de joyas ignotas, una actitud de desprecio ante este tipo de cine sería tan injusta y errónea como, por otro lado, la sobrevaloración de algunas publicaciones "fanáticas". Todas estas películas —incluso las más cochambrosas— llaman la atención por la exultante libertad con que fueron realizadas, incluso dentro de sus irrisorios presupuestos, y algunas de ellas contienen valiosas demostraciones de cómo, con ingenio e imaginación, se pueden superar las más extremas carencias aun en un género, hoy por desgracia, tan desorbitadamente costoso como la ciencia-ficción. Es cierto que, como sucede también en el cine X, el atractivo de muchos de estos filmes rara vez está a la altura de su título (recuerdo, con especial frustración, **The Brain Eaters**, [1958] —en castellano: "Los devoradores de cerebros"—, uno de los grandes bodrios de Bruno VeSota) o de sus sugerentes carteles publicitarios, pero, ocasionalmente, la búsqueda perseverante se ve recompensada con hallazgos que, a pesar de sus obvias limitaciones, nos sorprenden por un alarde de humor o de inventiva, un punto de vista sabrosamente subversivo o un grado de delirio inusitado.

Pocos directores han sabido sacar tanto provecho de la serie Z, en cualquiera de sus géneros, como Edgar G. Ulmer
(1904-1972),
cineasta de origen austríaco, definitivamente afincado en EE. UU. a partir de 1930, que inició su carrera como decorador trabajando para Max Reinhardt, en Viena, allá por los primeros años veinte. Atraído por el carácter independiente y libérrimo de las producciones de presupuesto ínfimo, el que fuera colaborador de, entre otros, Murnau, Lang, Lubitsch, Griffith, Stroheim, Vidor, Walsh, Eisenstein, dio la espalda a las grandes compañías de Hollywood y se recluyó, más o menos voluntariamente, en las catacumbas de los estudios paupérrimos, para hacer un cine personal aunque fuese literalmente de la nada. La amplia retrospectiva que Filmoteca Española le dedicó el pasado año permitió comprobar, entre otras cosas, hasta qué punto el insigne autor de **Satanás** (*The Black Cat*, 1934), **Detour** (1946) o **The Naked Dawn** (1955) era capaz de fabricar pepitas de cine puro con materiales de derribo. Myron Meisel lo ha expresado con

sagacidad[1]: "*Ulmer, más que ningún otro director, representa la supremacía de lo visual sobre el aspecto narrativo, la inefable habilidad de la cámara para trascender las necedades más triviales y construir imágenes que van mucho más allá del torpe contenido literal del material dramático*". Esta facultad, casi de alquimista, para extraer de lo deleznable, si no siempre oro, sí con frecuencia un producto personal e interesante, o, en el peor de los casos, alguna(s) secuencia(s) memorable(s), está presente a lo largo de toda su filmografía, pero quizás de manera más explícita en sus incursiones en la ficción científica: **The Man from Planet X** (1951), **The Amazing Transparent Man** (1960) y **Beyond the Time Barrier** (1960).

De las tres, la más lograda y la más "ulmeriana" es, con mucho, la primera, considerada por algunos estudiosos del género como una de las mejores películas de ciencia-ficción, de bajo presupuesto, realizadas durante los años cincuenta. **The Man from Planet X** plantea, además, una paradoja: ¿cómo es posible que un filme tan barato (menos de
50 000
dólares), rodado a velocidad de vértigo (seis días), con un guión nada brillante (perpetrado por los propios productores, Aubrey Wisberg y Jack Pollexfen), unos actores en su mayoría anodinos y unos decorados pertenecientes nada menos que a **Juana de Arco** (*Joan of Arc*, Victor Fleming, 1948), haya acabado siendo lo que se ha dado en llamar "un pequeño clásico de la ciencia-ficción" y una de las obras más personales de su autor?

La respuesta a este acertijo dice mucho sobre la manera de Ulmer de entender el cine y sobre su talento como director. Ni la brevedad del plan de rodaje, ni la penuria del presupuesto eran un problema para él, después de haber pasado cuatro intensos años
(1942-1946)
en la Producers Releasing Corporation, una modesta pero prolífica compañía donde, según sus propias declaraciones, estaba obligado a acabar un filme el viernes para empezar otro el lunes siguiente, rodando una media de ocho planos diarios. De ese ritmo febril surgieron, sin embargo, algunas de sus mejores y más personales obras (**Detour**, por ejemplo, rodada en cuatro días). Por otro lado, su experiencia en la PRC le había enseñado a seguir a rajatabla la

primera regla de oro del cineasta de serie Z: las películas hay que construirlas en torno a aquello que tenemos a mano. La acción de **The Man from Planet X** se sitúa en un islote perdido de la costa escocesa porque esa localización permite "encajar", a la vez, los decorados de **Juana de Arco**, una bruma omnipresente —de la que Ulmer sabrá sacar un notable partido estético y metafórico en no pocas ocasiones, véase sobre todo la inquietante y "hamletiana" **Strange Illusion** (1945)—, especialmente útil para ocultar las deficiencias de producción, y el "exterior" menos costoso de simular con una maqueta o en un plato: un páramo. El resultado es, en palabras de Bill Warren[2], "*la primera película donde se combinan la ciencia-ficción y el terror gótico, probablemente la última anterior a* Alien, el octavo pasajero (*Alien*, Ridley Scott. 1979)". Otra regla de oro: más de un género, más de un público.

La premura y la escasez de medios de la serie Z exigen una economía rigurosa, una filosofía de lo esencial aplicada tanto al guión como a la producción; en este sentido, **The Man from Planet X** es "el" vademécum. Personajes principales, sólo los imprescindibles, ni uno más: el Héroe, la Chica, el Científico Bueno (padre de la Chica) y el Científico Malo. Extraterrestres: basta uno de avanzadilla para insinuar una invasión inminente; no hace falta que tenga un aspecto muy sofisticado: un actor enano con una simple máscara y una escafandra puede solucionar el problema, siempre que la iluminación y el encuadre sean los adecuados y, por supuesto, contemos con un buen director de fotografía. La aeronave es inevitable pero no necesariamente tenemos que verla volar: cuando comienza la película, ha aterrizado ya para no despegar jamás; su interior apenas será atisbado. Tampoco es preciso construir una aldea entera, basta con simular una callejuela con dos casas y que de vez en cuando aparezcan en escena un puñado de extras como lugareños. En cuanto a la consabida intervención final del ejército, media docena de soldados con "bazookas", hábilmente distribuidos dentro del cuadro, son suficientes.

Más difícil que abaratar costes es dotar de interés y emoción a un filme cuyo guión no puede ser menos imaginativo. Ulmer sale airoso del embolado mediante una utilización, tan inteligente como original, de un instrumento narrativo cuya importancia no dejaba de subrayar en la entrevista de Luc Moullet y Bertrand Tavernier[3]:

"*Hay una regla que he seguido durante treinta años: siempre se debe contar una historia desde el punto de vista de un personaje*". La elección de ese personaje o, lo que es lo mismo, del punto de vista, en **The Man from Planet X**, es una de las claves del filme y también uno de sus mayores aciertos.

Como en muchas otras películas de Ulmer, las primeras imágenes sitúan al espectador, sin previo aviso, en plena acción y en un lugar no identificado: aquí, un páramo brumoso en mitad del cual se alza un siniestro y solitario torreón. Una vez captada la atención del público y anticipada la atmósfera gótica del relato, conviene empezar a aclarar las cosas y, en esta ocasión —como en **Detour, Ruthless** (1948) o **Beyond the Time Barrier**— se hace a través de un *flashback*, el que se ve obligado a realizar mentalmente el periodista estadounidense Lawrence (Robert Clarke) cuando se dispone a plasmar en un artículo, quizá testamentario, su extraña aventura con el hombre del planeta X.

Edgar G. Ulmer

La voz en *off* del reportero dota a la película, desde su inicio, de un marcado tono fatalista típicamente *ulmeriano* (recuérdese la famosa frase de Detour: "*Vayas donde vayas, el destino siempre se las ingenia para ponerte la zancadilla*"), que no hará sino ir en aumento a lo

largo del relato. Lawrence (en *off): "Hay una posibilidad entre cien de que todavía siga vivo cuando amanezca, pero esta noche voy a luchar no sólo por mi vida sino por muchas otras cosas importantes que están en juego y que afectan a toda la humanidad. Si fracaso —que es lo más probable—, las consecuencias para la Tierra son inimaginables*". Más adelante, caeremos en la cuenta de que estas mismas palabras podrían haber sido dichas, "desde su punto de vista", por el hombre del planeta X: también su vida y su mundo corren peligro; también él piensa luchar esa noche por la supervivencia de sus congéneres.

Lawrence parece, pues, inicialmente, el personaje encargado de conducir la narración, y así lo hace durante las primeras secuencias del filme; sin embargo, no tardan en sucederse escenas y puntos de vista que corresponden a otros personajes y que se desarrollan en ausencia del reportero: la secuencia del encuentro de Enid (Margaret Field), la hija del profesor Elliot (Raymond Bond), con el extraterrestre; la de la visita del profesor Elliot y Enid al
X-iano,
a su vez espiados por el malvado y ambicioso científico Mears (William Schallert); las de este último interrogando y más tarde maltratando al alienígena (reveladoras, por cierto, de la pereza inexcusable de los guionistas: ¿cómo es posible que Elliot y Lawrence dejen solo al extraterrestre con alguien tan poco de fiar como Mears?), etc. Esta alternancia en los puntos de vista tiene un claro propósito que opera en el espectador a nivel inconsciente: si vemos las cosas a través de los ojos del héroe, de la chica, del padre de ésta e incluso del "malo" de la película, ¿por qué no verlas también a través de los del
X-iano?

The Man from Planet X (1951), de Edgar G. Ulmer

Ulmer riza el rizo: hace que el espectador se identifique al principio del filme con un héroe convencional (Lawrence), para luego, poco a poco, cambiarle "de bando", y conseguir, al final de la película, que el público se sitúe al lado del "enemigo", del antihéroe por excelencia del cine de ciencia-ficción, del alienígena; o que, al menos, comprenda sus razones y vea también las cosas desde su punto de vista. Más aún: siendo mal pensados, cabe interpretar la elección de Robert Clarke —un mediocre actor de facciones demasiado suaves y expresividad no mayor que la de una palmera— como una forma más de no facilitar la identificación del público con el héroe tradicional. Otro detalle curioso a este respecto es que, en la primera aparición de Lawrence, Ulmer nos escamotea sistemáticamente su rostro situándole primero de espaldas a nosotros y luego interponiendo unas columnas entre la cámara y el personaje; inmediatamente antes de iniciarse el *flashback*, la cámara pasa del cuaderno donde está escribiendo a un primer plano de su cara, pero en ese preciso instante Lawrence se lleva la mano a los ojos y sus facciones se vuelven a quedar ocultas: ¿por qué ese empeño en que no lleguemos a ver su rostro?; ¿por la ineptitud del actor para reflejar un momento especialmente dramático o para dificultar aún más nuestra identificación con el personaje?

Por el contrario, hay muchos detalles en el filme que favorecen la simpatía del espectador hacia el
X-iano
(y que, según parece, no estaban en el guión). En primer lugar, su aspecto, que en un determinado momento alguien describe como: "*una caricatura siniestra, distorsionada por la presión, con una grotesca y horrible imitación de una cara*"; más tarde otro personaje se mostrará aún más despiadado en su retrato: "*una criatura horriblemente monstruosa con una cabeza tan grande como la de dos hombres juntos y unos ojos como los de un bacalao muerto*". A pesar de estos comentarios tan poco halagadores, lo cierto es que la apariencia del hombre del planeta X, lejos de ser amenazadora, induce a una cierta conmiseración: es de talla menuda, cabezón, tiene serias dificultades para desplazarse y tanto su escafandra como su sistema de ventilación artificial, le confieren una notable vulnerabilidad. Pero más importante que eso es su actitud en absoluto ofensiva: véase la escena en la que él mismo se interrumpe el suministro de gas que le es vital para poner a prueba la buena voluntad de los terrícolas; o el hecho de que sólo utiliza su arma para defenderse (y ésta no ocasiona lesiones, simplemente anula la voluntad de forma transitoria); nótese también que el
X-iano,
siempre dispara su "pistola" de rayos en *off*, es decir, fuera de cuadro, mientras que las acciones agresivas de los humanos se muestran con abundancia de planos, sobre todo cuando los soldados acribillan sin piedad al extraterrestre.

El único pecado del
X-iano
es ser "diferente", hablar una lengua que no entendemos y empeñarse, como cualquiera de nosotros, en vivir a toda costa: es, en definitiva, un emigrante. A diferencia de la mayoría de las películas de ciencia-ficción de su época, **The Man from Planet X** hace mayor hincapié en aquello que nos asemeja al "visitante", que en aquello que nos diferencia de él (de hecho, el uso de la palabra "hombre" en el título ya apunta en esa dirección). Esta constante y subterránea insistencia del filme en que veamos las cosas desde el punto de vista del "otro", y dominemos nuestras tendencias agresivas hacia todo aquél que venga "de fuera", nos lleva al tema

que realmente le interesa a Ulmer: la sangrienta actitud xenófoba y paranoica que caracteriza al hombre desde tiempos inmemoriales (cuando Lawrence inquiere a Enid sobre el origen del torreón en el que están alojados, ésta responde que era una construcción defensiva contra los vikingos; más tarde el
X-iano
será recluido en las mazmorras del mismo edificio). Muchos otros filmes de ciencia-ficción de los años 50 abordan la xenofobia y la paranoia (el pionero quizá sea **Ultimátum a la Tierra***/The Day the Earth Stood Still*, Robert Wise, 1951, con el que la película de Ulmer guarda más de una semejanza), pero ninguno con la virulencia y el pesimismo de **The Man front Planet X**. Ese plano casi final del planeta X rectificando con brusquedad su trayectoria y alejándose de la Tierra como alma que lleva el diablo, tras la destrucción del alienígena y su aeronave por los "bazookas" del ejército, no es fácil de olvidar, y dota a la película de una carga de pesimismo equiparable a la de **Detour**.

¿Cómo no iba a simpatizar Ulmer, emigrante de origen hebreo conocido en cierta época como "el director de las minorías" por sus películas para públicos judíos, ucranianos, armenios, mejicanos, indio-americanos, orientales o de raza negra, con otro emigrante que por su condición de alienígena, es el "X-tranjero" por antonomasia? A este respecto, es bastante significativo que el cineasta encabezara su artículo titulado "La responsabilidad del director"[4] adoptando el punto de vista de un extraterrestre: "*Hoy, al visitante de Marte (con permiso de Orson Welles), este lugar fascinante entre el desierto y el Océano Pacifico que el mundo conoce afectuosamente como Hollywood, puede parecerle un lugar triste y confuso*". Para el hombre del planeta X, la Tierra no sólo es un lugar triste y confuso, es una trampa mortal, un lugar "irrespirable", y en eso coincide también con muchos otros personajes de Ulmer, que a menudo mueren o ven peligrar su vida por asfixia o ahogamiento.

The Man from Planet X (1951), de Edgar G. Ulmer

Si, como bien señala John Belton[5], "*la arquetípica situación ulmeriana consiste en uno o más personajes atrapados sin salvación en un ambiente extraño y hostil*", habría que concluir que el personaje "ulmeriano" por excelencia, más aún que Al Roberts (Tom Neal) en **Detour**, es el visitante de X por su carácter de *outsider* en grado sumo, varado en un mundo desconocido, "desviado" —como Roberts—, por la ambición y la estupidez humanas, de su objetivo —confirmar las condiciones de habitabilidad de la Tierra y facilitar el acceso a ella de sus congéneres, ciudadanos de un planeta helado y agonizante que se dirige hacia el nuestro a gran velocidad—, y hostigado sin tregua por los terrícolas; también al igual que Roberts y otros personajes de Ulmer, el
X-iano
es la víctima perpleja de una sucesión de acontecimientos aciagos e irracionales, a los que habrá de enfrentarse en vano y en soledad.

Ulmer consiguió trasladar a las imágenes de **The Man from Planet X** no sólo un buen número de sus obsesiones, sino también el peculiar estilo visual que le caracteriza, aunque, eso sí, debidamente adaptado a las estrecheces presupuestarias; así, por ejemplo, se mantiene el uso del encuadre (a menudo en ligero

contrapicado) y de la composición de los planos como medio de subrayar las tensiones entre los personajes o su situación de aislamiento, pero, en cambio, los suntuosos *travellings* de sus películas anteriores se ven sustituidos por una hábil combinación de *zooms* y panorámicas (si no recuerdo mal el único *travelling* del filme se reserva para el momento crucial en que Lawrence avanza hacia la aeronave, dispuesto a enfrentarse con el
X-iano)
que confieren gran dinamismo a las escenas en el páramo. Ulmer eligió como director de fotografía a John L. Russell, un operador rápido y eficaz, especialmente dotado para el terror gótico; años después, Hitchcock le llamaría para rodar **Psicosis** (*Psycho*, 1960) y la mayoría de los episodios que él mismo dirigió para su serie de televisión Alfred Hitchcock Presents.

The Man from Planet X (1951), de Edgar G. Ulmer

En **The Man from Planet X** Russell recurre a las más diversas fuentes de luz (linternas, velas, pantallas luminosas, chimeneas, rayos, reflectores, etc.) para justificar unos efectos de iluminación que contribuyen poderosamente a crear una atmósfera inquietante a lo largo de todo el filme; hasta el

X-iano
tiene una bombilla en el interior de su escafandra que ilumina su rostro desde un ángulo inferior con el fin de dar vida a lo que es tan sólo una máscara, y el espectador acaba creyendo ver en una simple careta expresiones tales como miedo, angustia o perplejidad (recuérdese en **Psicosis** la utilización de la bombilla oscilante para "animar" la calavera de la madre de Norman Bates). Pero es en las escenas nocturnas y neblinosas en torno a la aeronave donde Ulmer y Russell consiguen sus mayores logros; como ha dicho Carmelo Marabello[6]: "*las noches y las brumas garantizan a la serie B el control del espacio, su propia autonomía; confieren al cine la paradoja de lo invisible y permiten la presencia del fuera de campo en el espacio del encuadre, sugiriendo la expectativa de una revelación*". La acumulación de estos y otros efectos, unida a una banda sonora especialmente elaborada, consigue materializar un clima sombrío y de pesadilla, típicamente "ulmeriano", que sigue conservando hoy toda su fuerza.

Mientras que **The Man from Planet X** testifica la grandeza de la serie Z, **Beyond the Time Barrier** (1960) y **The Amazing Transparent Man** (1960), rodadas simultáneamente en un plazo de once días, dan fe de sus miserias, y obligan a Ulmer a jugar con un número de elementos cada vez menor, como si el destino se hubiese confabulado a embarcarle en una carrera suicida, dictada por el "más difícil todavía", hacia la nada o hacia la abstracción absoluta. En **Beyond the Time Barrier**, ni la historia, ni el guión, ni los personajes merecen tal nombre, y, en consecuencia, el filme acaban protagonizándolo los deslumbrantes decorados geométricos de Ernst Fegte (la geometría, recuérdese, es el lenguaje utilizado por Mears para comunicarse con el
X-iano
en **The Man from Planet X**), excelente director artístico de origen alemán, colaborador de, entre otros, Preston Sturges —**Un marido rico** (*The Palm Beach Story*, 1942)—, Mitchell Leisen —**Una chica afortunada** (*Easy Living*, 1937)—, y Billy Wilder —**Cinco tumbas al Cairo** (*Five Graves to Cairo*. 1943)—. En **The Amazing Transparent Man**, donde apenas hay decorados, se puede decir que el protagonista es virtualmente la nada, disfrazada de invisibilidad.

El interés fundamental de ambas películas radica en que, por un lado, y a pesar de todas las dificultades, siguen siendo

inequívocamente "ulmerianas"; y, por otro, ejemplifican a la perfección determinadas características de la serie Z. Asimismo, resultan muy ilustrativas acerca de las influencias cinematográficas de Ulmer. Mientras que **The Man front Planet X** remite en algunos momentos —como, por ejemplo, esa breve escena en la que los aldeanos se recluyen en sus casas por temor a la "criatura"— a Murnau y, más concretamente, a su **Nosferatu** (*Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens*, 1921), y también al pasado expresionista de su autor, **Beyond the Time Barrier** es una especie de variación sobre las metrópolis subterráneas de Fritz Lang, y **The Amazing Transparent Man** una actualización de **El hombre invisible** (*The Invisible Man*, James Whale, 1933) y otras películas de terror de la Universal de los años 30, de las que **Satanás** sigue siendo una de las obras maestras.

Si **The Man from Planet X** surge en torno a los decorados de **Juana de Arco, Beyond the Time Barrier** está urdida alrededor de las instalaciones de la Texas State Showground (feria estatal de Texas) y de una serie de imágenes "prestadas", por un lado de archivos militares y, por otro, del filme **Journey to the Lost City**, un montaje abreviado de dos películas de Fritz Lang realizadas en 1959 —**El tigre de Esnapur** (*Der Tiger von Eschnapur*) y **La tumba india** (*Das Indische Grabmal*)—, estrenado en EE. UU. en 1960. Este aprovechamiento de materiales ajenos conduce una vez más al "cóctel de géneros": **Beyond the Time Barrier** combina las películas de viajes en el tiempo con las de civilizaciones perdidas (y algunos toques de melodrama), mientras que en **The Amazing Transparent Man**, las localizaciones urbanas determinan una trama de *gansters* asociada a la de ciencia-ficción. Sin embargo, a diferencia de **The Man from Planet X**, que injerta el terror gótico (y hasta algunos ingredientes del *western* y del cine negro) en la ficción científica con resultados novedosos, aquí la hibridación de géneros se queda simplemente en eso y ni siquiera aporta una mínima solidez a la trama.

Desde el punto de vista argumental, hay semejanzas muy significativas entre las tres películas. Al igual que el hombre del planeta X y tantos otros personajes de Ulmer, los protagonistas de **Beyond the Tíme Barrier** y de **The Amazing Transparent Man** también son víctimas de acontecimientos funestos sobre los que no

tienen ningún control: el destino se las ha ingeniado para ponerles la zancadilla.

The Amazing Transparent Mann (1960), de Edgar G. Ulmer

La historia de **Beyond the Time Barrier** recuerda la de **El tiempo en sus manos** (*The Time Machine*, George Pal, 1960): un piloto militar, el mayor Bill Allison (de nuevo Robert Clarke, aquí ejerciendo también de productor), supera la velocidad de la luz con un nuevo modelo de avión-cohete y se ve trasladado, desde 1960, al año 2024, donde descubre una extraña civilización subterránea, cuyos habitantes, salvo pocas excepciones, son sordomudos y estériles a causa de una misteriosa "plaga" cósmica que, según sabremos más tarde, tuvo su origen en las numerosas pruebas atómicas realizadas en nuestra época; Allison es hecho prisionero y obligado a aparearse con la única mujer fértil, en un intento desesperado de garantizar la supervivencia de los ciudadanos subterráneos; éstos, por otro lado, están en guerra con otra raza de mutantes deformes y calvos, de la que, por razones de presupuesto, sólo vemos tres ejemplares, ¡incluso en la rebelión final supuestamente multitudinaria! En **The Amazing Transparent Man**, un experto en desvalijar cajas fuertes curiosamente apellidado Faust

(Douglas Kennedy), es ayudado a escapar de la cárcel por un megalómano, el mayor Krenner (James Griffith), y obligado a convertirse en "el asombroso hombre transparente" probando un suero que produce la invisibilidad total; dicho suero es una invención del doctor Ulof (Ivan Tríesault), también él prisionero de Krenner y forzado a colaborar en su maquiavélico plan de crear un ejército invisible para dominar el mundo. En un momento determinado Ulof confesará que ninguna de sus acciones ha sido por propia elección, algo que le emparenta con muchos otros personajes de Ulmer. Ni él ni Faust tienen escapatoria: sus días están contados por haber sido expuestos a una dosis letal de radiactividad durante los sucesivos experimentos con el suero. Tampoco Allison, en **Beyond the Time Barrier**, tiene mejor suerte: consigue volver a su época invirtiendo el proceso que le condujo al futuro, pero lo hace convertido en un anciano decrépito cuyo rostro arrugado nos interroga en silencio y con expresión angustiada segundos antes de que un fundido en negro de paso al *The End*.

"*Una prisión puede ser un lugar sagrado*". La frase es de The **Naked Dawn**, pero encuentra también su significación en **Beyond the Time Barrier** y **The Amazing Transparent Man**. La reclusión de los protagonistas, entre otras peripecias, provoca en éstos una especie de "iluminación" que les hace adoptar un comportamiento más solitario o una actitud de mayor responsabilidad. De regreso a 1960, Allison advierte a sus colegas militares sobre las peligrosas consecuencias que sus experimentos atómicos pueden tener en un futuro. Al final de **The Amazing Transparent Man**, Faust abandona el talante egoísta de que ha hecho gala durante todo el filme y sacrifica su propia vida para salvar a su país y al mundo del ejército invisible que Krenner pretende formar. Ambos filmes, al igual que **The Man from Planet X**, son *morality plays*, es decir, dramas alegóricos con los que Ulmer pretende ofrecernos a la vez una lección moral y un mensaje pacifista: las tres películas terminan trágicamente con una destrucción masiva y una gigantesca explosión que, en el caso de **The Amazing Transparent Man** y **The Man from Planet X**, recuerda mucho a la de la bomba atómica.

Beyond the Time Barrier (1960), de Edgar G. Ulmer

El carácter moralizante o aleccionador se ve subrayado en las escenas que sirven de epílogo: **Beyond the Time Barrier** condena las pruebas nucleares y concluye con la frase lapidaria de un militar mirando fijamente a la cámara: "*Tenemos mucho en que pensar*"; **The Amazing Transparent Man** se despide con una pregunta —"*¿Qué haría usted?*"—, dirigida al espectador y referida a la conveniencia o no de desarrollar, con fines militares, una fórmula capaz de volvemos invisibles. Finalmente **The Man from Planet X** termina con un diálogo entre Lawrence y Enid, en el que ésta se pregunta qué habría sucedido si Mears no hubiese torturado al hombre del planeta X; el periodista responde: "*Puede que hubiera sido la mayor bendición para nuestro mundo; o quizá la peor de las catástrofes. ¿Quién puede saberlo?*". También nosotros podemos preguntamos que habría sucedido si Ulmer hubiera desarrollado su carrera en los grandes estudios en lugar de recluirse en la serie Z (el propio Ulmer debió preguntarse a sí mismo muchas veces qué habría sido de él y de su obra si en 1934 Cari Laemmle, Jr., el productor de **Satanás**, no le hubiese "desterrado" de Hollywood por enamorarse, y más tarde provocar el divorcio, de Shirley Castle, secretaria de producción en el mismo filme y a la sazón esposa de Max Alexander, sobrino de Laemmle). ¿Hubiera podido hacer **The Man**

from Planet X? Quizá sí, pero lo que es más dudoso es que hubiera podido hacerla con el mismo grado de control sobre todos los elementos del filme o adoptando un punto de vista tan original y, por qué no decirlo, tan subversivo.

La isla misteriosa
(*Mysterious Island*, 1961), de Cy Endfield

Todos eran sus hijos: Ray Harryhausen

Sara Torres

En la galaxia cinematográfica, las primeras estrellas no del todo fugaces que brillaron fueron los actores y actrices. Más tarde comenzaron a hacerse populares algunos directores. Después le tocó el turno a los productores con mayor carisma. Pero hubo que esperar algo más hasta que los magos responsables de las ilusiones sorprendentes o terribles, los geniales artesanos creadores de los efectos especiales se convirtieran en figuras públicamente reconocidas por los espectadores. Hoy ya es algo aceptado que grandes hechiceros de los FX como Carlo Rambaldi o Stan Winston merecen ser destacados en los títulos de crédito con letras de no menor tamaño que el de los protagonistas o directores de las películas en que participan. Pero se trata de una conquista reciente. Hace unas décadas, los nombres de Willis
O'Brien
o Ray Harryhausen sólo eran conocidos por un puñado de

aficionados fanáticos al mejor cine fantástico: ¡todavía en los títulos de **Hace un millón de años** (*One Million Years B. C.*, Don Chaffey, 1966) se denomina al responsable de los efectos especiales con el pintoresco nombre de Harry Hausen, algo así como decir que el protagonista de **Rambo** (*Rambo*, George Pan Cosmatos, 1985) fue Stal Lone! Sin embargo, pocos nombres en la historia del cine merecen ser recordados con mayor afecto que el del fantástico inventor de tantas criaturas maravillosas.

Ray Harryhausen pertenece a la mejor cosecha de comienzos de los años veinte, como sus amigos y colegas de entusiasmo por la fantasía científica Ray Bradbury y Forrest J. Ackerman. Cuando tenía trece años vio una de las películas milagrosas de la historia del cine,

King-Kong

(

King-Kong

, Ernest B. Schoedsack y Merian C. Cooper, 1933), pero en lugar de fijarse exclusivamente en los nombres de Fay Wray o de Bruce Cabot buscó en el genérico al padre de la gran criatura: Willis O'Brien.

Y es que los fantásticos paisajes y los seres imposibles de esa película coincidían con su afición más enraizada. Desde niño, Ray Harryhausen había disfrutado con los dioramas y ya en el colegio había realizado una curiosa maqueta tridimensional de la costa californiana. Le apasionaban los decorados fantásticos y las criaturas antediluvianas que el ojo humano nunca pudo contemplar, por lo que ver

King-Kong

fue como efectuar una excursión al país de sus anhelos. Por aquella época construyó también la que debió ser su primera criatura: un terrible oso de las cavernas compuesto a partir de un viejo abrigo de pieles de su madre, sustentado por una armazón de madera revestida de goma espuma. Más tarde comenzó a pergeñar esqueletos de dinosaurios a partir de los que veía en los museos de Ciencias Naturales. No olvidemos que Harryhausen había nacido en Los Angeles, en cuyos enormes depósitos de brea se encontraron en perfecto estado de conservación tantas bestias y plantas prehistóricas…

A los diecisiete años asistió a una convención de los pioneros aficionados a la ciencia-ficción que tuvo lugar en Los Angeles, California, su propia ciudad natal. En aquel final de los años treinta, la ciencia-ficción era en USA algo más que una moda literaria: algo así como una religión *light* juvenil y vanguardista. De ella surgieron algunos de los grandes guionistas cinematográficos que trabajaron con los Corman, Hitchcock, etc… como Richard Matheson o Robert Bloch, ambos pertenecientes a lo que podríamos llamar la primera generación post-Lovecraft. Buena parte del éxito popular del cine americano y de su afianzamiento como arte a la medida de los jóvenes se debe a la atención que dedicó desde sus comienzos al género de la ciencia-ficción, olímpicamente desdeñado por lo general en la "realista" Europa. Y ello no por medio de superproducciones de alto presupuesto, sino principalmente a través de modestas pero ingeniosas piezas de la serie B y aun de series televisivas en las que se formaron los Lucas, Spielberg, Joe Dante, etc…

Pues bien, en esa convención de Los Angeles Ray Harryhausen conoció a otros dos muchachos que debían ser ya amigos y cómplices suyos a lo largo de toda la vida: Ray Bradbury y Forrest J. Ackerman. Intercambiaron sus inquietudes y decidieron apoyarse mutuamente: Bradbury escribía, Harryhausen dibujaba y Forry Ackerman quería editarles a ambos y a todos los que fueran como ellos. En la primera revista que éste fundó, *Imagination* (precedente de su luego mítica *Famous Monsters of Monsterland*, se publicaron relatos de Bradbury con ilustraciones de Harryhausen.

Ray Harryhausen

Pero la amistad entre los dos Ray iba más lejos: mantenían larguísimas conversaciones telefónicas comunicándose sus proyectos (más tarde, Harryhausen se ha felicitado públicamente de que por entonces las conferencias telefónicas no fuesen tan costosas como hoy en día…). Las ilusiones de ambos tenían que ver con el cine: Bradbury aspiraba a escribir alguna vez un guión que fuese representado por Orson Welles y el otro Ray deseaba realizar los mejores efectos especiales nunca vistos, sobre todo quería ser el padre del mejor dinosaurio cinematográfico de todos los tiempos. Años después, ambos cumplieron en cierta forma sus aspiraciones, porque Bradbury fue guionista de **Moby Dick** (*Moby Dick*, John Huston, 1956) y escribió el comentario de **Rey de Reyes** (*King of Kings*, Nicholas Ray, 1961), películas en las que participó diciendo frases por él escritas el inmenso Welles, mientras que Harryhausen llevó al mundo del celuloide los mejores dinosaurios nunca vistos… hasta **Parque Jurásico** (*Jurassic Park*, Steven Spielberg, 1993). Y está claro que tampoco las criaturas de Spielberg hubieran sido posible sin el precedente anterior de los hijos artificiales de Harryhausen. Tal como en las especies biológicas, también entre las especies cinematográficas hay una indudable evolución…

Desde pequeño, como hemos dicho, Harryhausen se interesó por el dibujo y los seres fantásticos. Sus padres, Fred y Martha, apoyaron todo lo posible su vocación, por medio de una buena formación cinematográfica (de la que no podían estar ausentes joyas tan de su gusto como **Metrópolis**/*Metropolis*, Fritz Lang, 1926, o **El mundo perdido**/*The Lost World*, Harry O. Hoyt, 1925, con efectos especiales de Willis
O'Brien,
basada en la novela de Conan Doyle y anterior en ocho años a **King-Kong**
), visitas frecuentes a museos y matriculándole en "Los Angeles City College", donde Ray cursó las asignaturas de escultura, fotografía y drama. Por entonces flojeó en el estudio de la anatomía (luego llegaría a ser un auténtico especialista) pero en cambio demostró excelentes dotes para la interpretación dramática, hasta el punto de que se pensó en él como un futuro gran actor. Sin embargo sólo muchos años más tarde utilizaría sus recursos interpretativos y de modo muy breve, en su discreta aparición-homenaje en la película **Espías como nosotros** (*Spies Like Us*, 1985) de John Landis.

En la doble banda sonora del *laser-disc* de **Jasón y los Argonautas** (*Jason and the Argonauts*, Don Chaffey, 1963), el propio Harryhausen cuenta cómo cierto día se encontró con una chica que estaba leyendo un libro sobre
King-Kong.

Trabaron conversación y resultó que la muchacha había trabajado como *script* en el mítico filme. Conocía por tanto a Willis O'Brien
y se ofreció a presentárselo, ofrecimiento que Ray no podía

desaprovechar. El encuentro debió ser extraordinariamente cordial porque Harryhausen, que como toda persona decente es hombre de lealtades, ha guardado toda su vida una auténtica veneración por este maestro de la animación cinematográfica (cuya existencia personal estuvo marcada por terribles tragedias familiares): el libro prologado por Ray Bradbury en el que el otro Ray cuenta película a película cómo hizo todos sus trabajos viene encabezado por una gran fotografía del viejo Willis
O'Brien
acompañada de una cariñosa dedicatoria de su agradecido discípulo. ¿Discípulo? Lo fue Harryhausen, desde luego, pero en el sentido en que Leonardo o Rafael pueden ser considerados como "discípulos" de Giotto: es decir, como quien aprovecha el punto de partida magistral que se le ofrece para llevar un movimiento artístico a su más alta cima.

Willis O'Brien le explicó los fundamentos técnicos de los que se había servido para crear sus bestias fabulosas y el inolvidable gran gorila al que su nombre permanece unido. Se trataba de realizar maquetas articuladas lo más detalladas posibles, por lo común de un tamaño entre los veinte y los sesenta centímetros de alto, y situarlas en un pequeño decorado efectuado con todo cuidado para después ir fotografiando uno a uno todos los pasos en los que puede descomponerse un movimiento. Proyectadas luego a ritmo cinematográfico, esas imágenes estáticas deben dar la requerida impresión de movimiento, que ha de conjuntarse por medio de transparencias, etc… con el de los actores humanos. Esta técnica, llamada *stop-motion*, la patentó
O'Brien
en 1916 (aunque un colega desaprensivo intentó robársela cuarenta años después), y viene a ser como se ve bastante semejante a la de los dibujos animados. El resultado no sólo presenta un grado aceptable de realismo, sino que tiene también un encanto indefinible, onírico, que fórmulas más sofisticadas de efectos especiales no han logrado igualar: es quizá el atractivo de las marionetas, que nos gustan tanto por sus movimientos casi humanos como porque juntamente nunca ocultan del todo su condición de muñecos. Y ya sabemos que Pinocho se hace más real cuando se convierte en niño, pero pierde su gracia de Pinocho…

O'Brien era un exigente perfeccionista. Para realizar sus maquetas tuvo la ayuda del escultor mexicano Marcel Delgado, que más adelante trabajó también con Harryhausen en **El gran gorila** (*Mighty Joe Young*, Ernest B. Schoedsack, 1949). Cuando el joven Ray le presentó tímidamente sus esbozos, le recomendó que profundizase más en el estudio anatómico de los movimientos, tanto animales como humanos. Su cariño por el principiante no le impidió decirle que las patas de un estegosaurio tentativo que había fabricado "*parecían salchichas*". Harryhausen tuvo también sin embargo otros maestros: en 1940 conoció en Hollywood a George Pal, el estupendo animador que más tarde produciría películas tan permanentemente recomendables como **La guerra de los mundos** (*The War of the Worlds*, Byron Haskin, 1953) o **Cuando los mundos chocan** (*When Worlds Collide*, Rudolph Maté, 1951).

The Animal World (1955) de Irvin Allen

Sería George Pal quien proporcionaría a Harryhausen sus primeras ocasiones de trabajar remuneradamente en lo que le gustaba, al incorporarle a su serie televisiva de cuentos infantiles con muñecos animados, los *Puppetoons*. Estos relatos, como los de la madre Oca y otros basados en historias tan famosas como la del Rey Midas que Harryhausen hizo después, confirman el parentesco que guardan entre sí los métodos de la *stop-motion* y los dibujos animados, lo que al principio les llevó a competir por el mismo tipo de público.

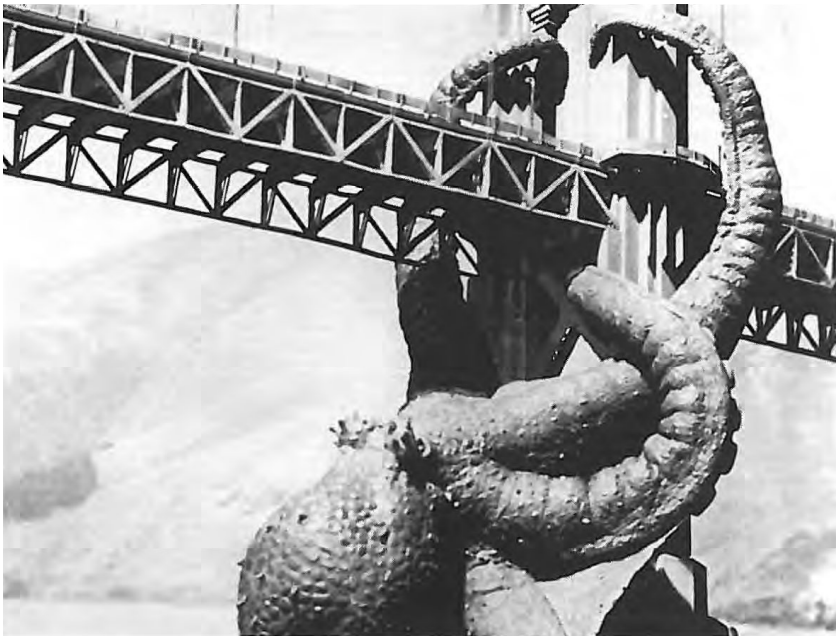
Harryhausen, sin embargo, aspiraba a la pantalla grande y pretendía realizar otro tipo de historias. Ya en 1940 se pone a trabajar en "Evolution", que debía ser un ambicioso filme documental sobre el nacimiento y desarrollo de la vida en la Tierra, destinado a ser proyectado en colegios e institutos. Como era de prever, las escenas de los dinosaurios fueron las que con más fuerza captaron la atención de Harryhausen: ya hemos dicho que era hombre de irreductibles fidelidades. Pero de nuevo se habían de cruzar los dibujos animados en su camino, porque mientras trabajaba con ahínco en su "Evolution" asistió a la proyección de **Fantasía** (*Fantasia*, Ben Shardsteen, 1940) de Walt Disney. Allí encontró, acompañada de la música de "La consagración de la primavera" de Stravinsky, la realización con dibujos animados de lo que él quería hacer con sus maquetas y una buena realización además, por lo que abandonó su proyecto. Para el curioso historiador de las sensibilidades artísticas haremos notar que Stravinsky detestó hasta la náusea el filme de Disney e intentó por todos los medios legales que su partitura no figurase en él: era de esperar que el matrimonio entre Mickey Mouse y la vanguardia europea no fuera precisamente armonioso. Los esbozos de "Evolution" fueron muchos años más tarde aprovechados por Harryhausen en **The Animal World** (1955), un documental de Irwin Allen de nuevo sobre el tema de la evolución zoológica. Los doce minutos de la prehistoria correspondieron a Harryhausen sobre viejos diseños del ya caduco
O'Brien
y son lo único memorable de ese filme hoy ya olvidado. En ellos aparece el ya ritual combate entre un triceratops y un tiranosaurio, peterodáctilos, brontosaurios y una estampida de dinosaurios provocada por una erupción volcánica, que acaban achicharrados entre la lava y que fue considerado en su día excesivamente brutal por los *politically correct* del momento, que ya los empezaba a haber. Pero también aparece por primera vez la tierna escena del nacimiento de un dinosaurio rompiendo la prisión de su huevo, que recibe su debido homenaje en el admirable **Parque Jurásico** de Spielberg.

Pero antes de todo eso tuvo lugar otro combate entre titanes, esta vez no prehistóricos sino pero que muy históricos: la Segunda

Guerra Mundial. Harryhausen cumplió sus deberes militares en la armada americana y allí conoció a otro de esos amigos cuya fidelidad debía acompañarle durante muchos años: el productor Charles H. Schneer, con quien colaboró en una serie de documentales de animación para el entrenamiento de las tropas. Esa colaboración debía perpetuarse a lo largo de más de veinte años y en películas de signo muy diferente… Acabada la contienda, Harryhausen aprovechó para viajar por el mundo antes de regresar a su natal California. Visitó lugares exóticos como las ruinas mayas de Chichen-ltza, en Yucatán, una de esas concentraciones de viejos edificios ciclópeos que luego aparecerán en los decorados de algunas de sus películas.

De vuelta en Hollywood, Harryhausen realiza sus últimos cuentos animados para televisión hasta que finalmente obtiene la oportunidad que andaba buscando, de manos de su amigo y maestro Willis
O'Brien:
los efectos especiales de la película **El gran gorila**, una secuela más bien *light* de
King-Kong
realizada por el mismo equipo de la obra maestra original: el productor Merian C. Cooper, el director Ernest B. Schoedsack e incluso el actor Robert Armstrong, que seguía siendo aquí también un promotor artístico con pocos escrúpulos aunque a fin de cuentas de buen corazón. Este filme, de tono frecuentemente humorístico y a veces un poco sensiblero aunque siempre digno, es la coronación del *stop-motion* a la manera de Willis
O'Brien,
antes de que fuese perfeccionado por Harryhausen. Los movimientos del gorila fueron estudiados a base de numerosas fotografías tomadas del más grande de estos antropoides que podía contemplarse en el zoológico de Chicago. Las escenas del enfrentamiento en el teatro en una espectacular sogatira con los diez forzudos, el último de los cuales es el campeón Primo Carnera, la destrucción de la sala por la enorme bestia humillada, el combate con los leones, etc… están realizadas con auténtica maestría, aunque aquí y allá el ojo muy atento y sobre todo la moviola puedan captar algún inevitable fallo.

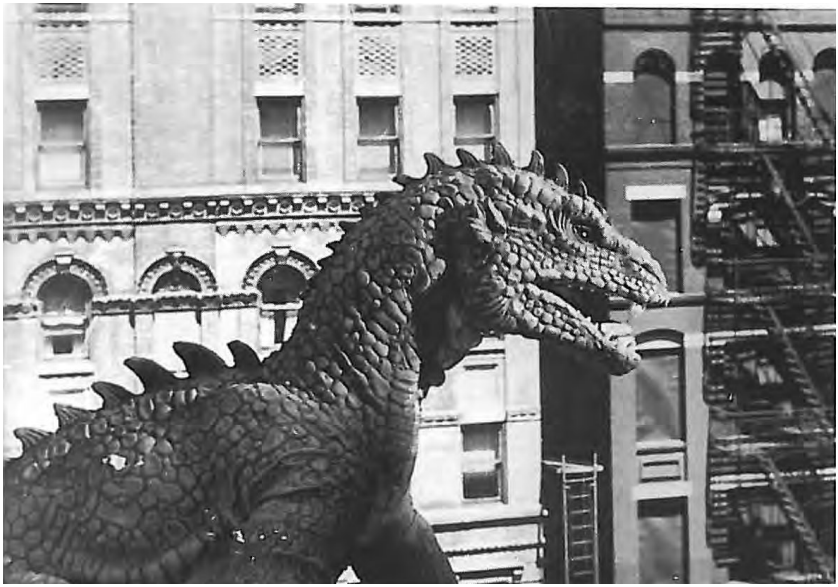
Hasta aquí Harryhausen no había hecho sino trabajar a la sombra de George Pal, primero, y de Willis
O'Brien
después. Pero en 1953 despega por fin con alas propias, volando además en compañía de uno de sus mejores amigos: Ray Bradbury. De los varios relatos protagonizados por dinosaurios que ha escrito este autor, hay uno particularmente emocionante que narra el encuentro del último dinosaurio con un faro solitario, cuya sirena en la niebla toma por una llamada de apareamiento.



It Came from Beneath the Sea (1955), de Robert Gordon

Bradbury logra dar en este breve cuento una impresión desolada y desgarradora que puede convertirse en metáfora de la ambigua relación de miedo y deseo que vincula al hombre moderno con la técnica. Los productores se interesaron por llevar el cuento a la pantalla, aunque en el trayecto perdió sutilezas metafísicas y ganó los sobresaltos de un relato de aventuras. La película se llamó **El monstruo de tiempos remotos** (*The Beast from 20.000 Fathoms*, Eugène Lourié, 1953) y en ella Harryhausen patentó su propio sistema de animación, llamado *Dynamation*, que fue perfeccionando película tras película: consistía en la proyección frontal en una

pantalla blanca de la película tomada a las maquetas animadas, frente a la cual actuaban los actores humanos. La superposición final de ambos planos permitía una interacción de actores y maquetas más perfecta que todo lo logrado hasta entonces. Algunas escenas, como la destrucción primera del faro por el dinosaurio y las últimas en la montaña rusa del parque de atracciones están particularmente conseguidas.



El monstruo de tiempos remotos (*The Beast from 20.000 Fanthoms*, 1953), de Eugène Lourié

A diferencia de algunos de sus comentadores y críticos, que no distinguen entre el alosaurio de **The Valley of Gwangi** (James O'Connelly,
1969) y un tiranosaurio o entre el estyracosauro de la misma película y un triceratops, Harryhausen siempre ha sido muy cuidadoso respecto al tipo exacto de animal cuya maqueta realizaba. Sin embargo, en **El monstruo de tiempos remotos**, prefirió inventarse un dinosaurio distinto a todos los conocidos en paleontología, para que ello aumentase la sensación de alarma en los espectadores. También tuvo que tomarse algunas libertades en su siguiente película, **It Came from Beneath the Sea** (Robert Gordon, 1955), para la que inventó uno de sus mejores monstruos pero algo irregular: se trata de un pulpo gigante con sólo seis

tentáculos en lugar de los ocho reglamentarios que posee cualquier octópodo que se respete. Este "sexópodo" tenía gracias a su limitación menos problemas de animación, lo que abreviaba el tiempo de rodaje y abarataba su costo (no olvidemos que las películas de Harryhausen tuvieron casi siempre presupuestos muy modestos, lo que deberían meditar quienes piensan que el éxito de las películas americanas se basa siempre en la sobreabundancia de medios económicos). Por lo demás, **It Came from Beneath the Sea** es un trabajo excelente: el pulpo está cuidadísimo tanto en movimientos como hasta en la viscosidad de su piel, lograda gracias a un revestimiento de glicerina, o en las turbulencias acuáticas que produce a su alrededor, formadas merced a la utilización de espuma sintética. Como el "sexópodo" ataca San Francisco, no podía dejar de enfrentarse con el famoso Golden Gate; pero las autoridades de la ciudad no estaban dispuestas a que su emblemático puente fuera destruido ni siquiera en una ficción cinematográfica, de modo que no pudieron hacerse tomas reales y hubo que sustituirlo totalmente por una maqueta.

It Came from Beneath the Sea supuso el reencuentro de Ray con su excompañero de "mili" Charles H. Schneer y con la productora Columbia Pictures, con quienes colaboraría en las siguientes dos décadas. Su próxima tarea conjunta fue **Earth versus the Flying Saucers** (Fred F. Sears, 1956), la única ocasión en la carrera de Harryhausen en que hizo una película "sin monstruos" (los robots alienígenas son hombres enfundados en escafandras especiales). Pero en cambio los platillos volantes que animó en el filme son tan perfectos que se les puede tomar por naves lo suficientemente enormes como para derribar el Capitolio, cuando en realidad son pequeñas maquetas de doce pulgadas. El realismo de esta película contribuyó a ensanchar la obsesión por los platillos volantes que se apoderó del mundo entero a poco de finalizar la Segunda Guerra Mundial y que mereció hasta un curioso estudio psicoanalítico de Carl Gustav Jung.

A finales de la década de los cincuenta, la edad de oro de cierto tipo de cine fantástico, Harryhausen efectuó la animación de dos de sus películas más conseguidas bajo todos los aspectos: **20 Million Miles to Earth** (Nathan Juran, 1957) (increíblemente no estrenada comercialmente en España) y **Simbad y la princesa** (*The Seventh*

Voyage of Simbad, Nathan Juran, 1958). En ambos casos tuvo el apoyo de otro colaborador excepcional: el director Nathan Juran, uno de esos excelentes artesanos capaz de hacer con primor lo mismo una serie B fantástica que un *western*. En la primera de las dos, una nave de exploración espacial regresa de su viaje interplanetario con un solo superviviente humano y un ser de otro planeta, al principio diminuto pero que irá creciendo hasta convertirse en un peligroso gigante. El argumento tiene similitudes con el de otras películas del mismo género coetáneas o posteriores, como **El experimento del doctor Quatermass** (*The Quatermass Experiment*, Val Guest, 1955) o **Alien, el octavo pasajero** (*Alien*, Ridley Scott, 1979), pero la personalidad del Ymir creado por Harryhausen resiste todas las comparaciones. Es una fiera con algo de lagarto y bastante de gárgola, a la vez agresivo cuando se le hostiga pero también desvalido en el mundo extraño al que ha venido a parar. Otro de los atractivos del filme es su ambientación italiana, especialmente sus escenas en Roma: el Ymir pelea contra la adversidad en el templo de Saturno, derrota a un elefante ante la puerta de la Galena Borghese y perece en lo alto de las ruinas del Coliseo, en un final que no puede no recordar el memorable de **King-Kong**

.

Earth versus the Flying Saucers (1956), de Fred F. Sears

Si alguna película ha captado de veras la magia de *Las Mil y una Noches*, ésa es **Simbad y la princesa**. Reúne un excelente argumento, un magnífico ritmo narrativo, criaturas terribles y grotescas, viajes, exotismo y romance. Abunda en trozos antológicos, como los enfrentamientos con el Cíclope (sin duda el "hijo" de Harryhausen que ha llegado a hacerse más popular entre los aficionados) o el duelo entre Simbad y el esqueleto, momentos en que el sistema de *Dynamation* alcanza por fin su mayoría de edad. El malvado de la película, un ambicioso mago llamado Sokurah, fue interpretado por un actor inglés amigo de Harryhausen: Torin Thatcher, que logró componer uno de los grandes villanos de la historia del cine. Aunque sin duda el apellido "Thatcher" ha quedado unido a la acusación de villanía no por el arte de Torin sino por culpa de cierta señora que nunca hizo cine… Bastantes años más tarde Harryhausen volvió otras dos veces sobre la figura de Simbad, en **El viaje fantástico de Simbad** (*The Golden Voyage of Simbad*, Gordon Hessler, 1973) y **Simbad y el ojo del tigre** (*Simbad and the Eye of the Tiger*, Sam Wanamaker, 1977), logrando en ambas ocasiones muy simpáticas películas de aventuras pobladas de criaturas entrañablemente amenazadoras, aunque nunca se repitió el equilibrio mágico de la primera vez.

20 Million Miles to Earth (1957), de Nathan Juran

En un par de ocasiones Harryhausen prestó su talento a la pareja fundadora de la ciencia-ficción moderna, dos clásicos de la literatura de imaginación (es decir, de la literatura): Julio Verne y Herbert George Wells. La primera vez fue en 1961, con **La isla misteriosa** (*Mysterious Island*, Cy Endfield), una libérrima adaptación de la historia de Verne en la que los recursos de Ray como creador de efectos especiales son puestos a prueba no sólo por monstruos terrestres y submarinos, sino también por erupciones volcánicas, tormentas aéreas, etc… Siempre se las arregla para resolver esos retos brillantemente, ayudado no sólo por trucos visuales sino también sonoros, debido a otro de sus colaboradores asiduos y valiosísimos: el músico Bernard Herrmann, al que ya debíamos la partitura de **Simbad y la princesa**. La novela adaptada de Wells fue una de las mejores de este autor, *Los primeros hombres en la Luna* (aunque la película se llamó en España **La gran sorpresa**/*First Men in the Moon*, Nathan Juran, 1964, supongo que por mero cretinismo de la distribuidora). De nuevo fue Nathan Juran el director y el guión lo firmó Nigel Kneale, quién había escrito ya para la televisión británica los argumentos de la impresionante serie centrada en el doctor Quatermass. Los efectos que inventó Harryhausen para la nave lunar, la separación de la cápsula y la nave nodriza al llegar a la órbita de nuestro satélite, los despegues y aterrizajes, los movimientos humanos en espacios sin gravedad, etc… están tan conseguidos que parecen basarse en los documentales de auténticos lanzamientos y paseos interplanetarios con los que todos nos hemos llegado a familiarizar años después.

La isla misteriosa (*Mysterious Island*, 1961) de Cy Endfield

Harryhausen animó también dos películas basadas en la mitología griega, **Jasón y los argonautas** y **Furia de titanes** (*Clash of the Titans*, Desmond Davis, 1980), que pueden considerarse como los *peplums* con monstruos más divertidos que jamás se realizaron… aunque los efectos del maestro sean lo más logrado de un conjunto en el que lo demás no está a la misma altura. Pero algunos momentos, como el de las Arpías que roban la comida al ciego pueden ser mencionados entre lo más conseguido que Harryhausen haya hecho nunca. Pero por supuesto Ray nunca olvidó su primer y gran amor: los dinosaurios. En 1966 construyó las bestias prehistóricas de **Hace un millón de años**, una película rodada en Lanzarote con un guión puramente gutural bastante lelo y con una Raquel Welch entre cuyos patentes encantos no figura el de parecer razonablemente antediluviana. Este filme mezcla maquetas de Harryhausen con auténticas iguanas muy aumentadas: nadie puede dudar que son mucho más "reales" como dinosaurios los bichos de Ray que los tristes lagartos de la madrastra Naturaleza. Ante el pterodáctilo de Harryhausen que decide alimentar a sus crías con solomillo de Raquel Welch (que sin duda no es mal bocado) o el clásico duelo entre el triceratops y el tiranosaurio (solventado

heterodoxamente con la victoria del primero), hay que reconocer que el maestro por fin logró su deseo de construir los mejores dinosaurios nunca vistos en la pantalla hasta esa fecha. Sin embargo años después (1969) se estrenó otra simpática producción que es mucho mejor como película y que merece más consideración de la que ha recibido en la historia del fantástico: **The Valley of Gwangi**. Se trata de un viejo proyecto de Willis
O'Brien,
en el que se mezcla la película de monstruos con el *western* y un estupendo alosaurio siembra el terror en una plaza de toros antes de ir a perecer… en el interior de la catedral de Cuenca. Por cierto que la primera aparición de Gwangi, el alosaurio, capturando vorazmente un pequeño dinosaurio al que siguen los protagonistas recibe también su correspondiente homenaje en **Parque Jurásico**.

Furia de titanes (*Clash of the Titans*, 1980), de Desmond Davis

Cuando Gwangi es por fin destruido, el niño al que ha perseguido no puede contener las lágrimas: sin saberlo asiste no sólo al final de la gran bestia primigenia sino también al de toda una época de dinosaurios "estilo Harryhausen". No seré yo quien piense que el gran mago de la animación no tiene dignísimos y apasionantes continuadores, que cuentan sin duda con más

sofisticados recursos tecnológicos pero no merecen reproche por ello pues ¿hay algo mejor que poner la tecnología al servicio de la imaginación? Sin embargo, cuando visité hace un par de años en el Moving Image Museum de Londres la exposición de maquetas de Ray Harryhausen, esos pequeños juguetes algo despeluchados, a veces rotos, conmovedoramente frágiles, sentí nostalgia y agradecimiento. Son las reliquias del talento y el talento y la fantasía, por mucho que se perfeccione la técnica, nunca pueden pasar de moda.

Roger Corman

No diga *bajo presupuesto*, diga… Roger Corman

Manuel Valencia

Sí, bajo presupuesto, porque como bien explica el propio Corman en su espléndida y socarrona autobiografía (*Cómo hice cien films en*

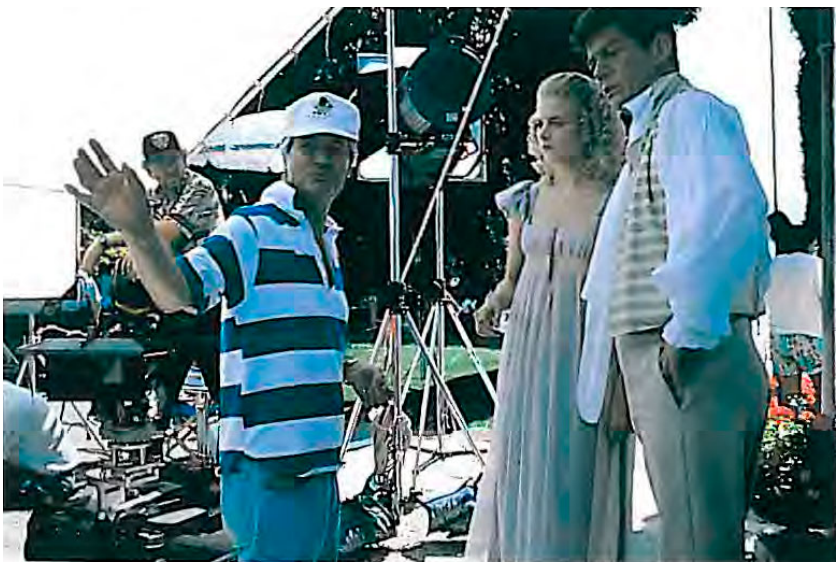
Hollywood y nunca perdí ni un céntimo, Ed. Laertes, Barcelona, 1992), jamás realizó una película de serie B: "*La serie B databa de la Depresión, sólo fue un suceso hasta principios de los años cincuenta. En los treinta, cuando los niveles de audiencia empezaron a bajar, los estudios estimulaban al público a ir al cine con el incentivo de los programas dobles, donde podían verse dos películas al precio de una. En las cintas A actuaban estrellas como Clark Gable; las B se producían deprisa y sin apenas gastos con artistas recién contratados que buscaban el ascenso a las A, o bien estrellas maduras y ya en declive (…). El término B nunca fue usado en relación con mis obras dentro de la industria cinematográfica, donde conocían su significado exacto. No obstante, se popularizó a través de los medios de comunicación. Recuerdo haber visto, en 1975, un artículo dedicado a mí en el* New York Times Magazine*. El autor se perdía en disquisiciones acerca de los filmes de serie B que había realizado. No acabé de leerlo. Si hay algo peor que ser etiquetado, es que te etiqueten equivocadamente*".

Así pues, aunque conceptualmente sería bastante discutible tal aseveración (está claro que todos los estilemas de la serie B se ajustan como un guante a la filosofía estética y creativa de Corman), no seremos nosotros los que desprejuiciadamente desmintamos al director de **La pequeña tienda de los horrores** (*The Little Shop of Horrors*, 1960). Y es que, si por algo se caracteriza, curiosamente, la década de los 50, es por ser el reducto inabordable de un buen puñado de realizadores artesanos, excéntricos, enloquecidos, destajistas y hasta visionarios, todos ellos considerados como pilares de la extinta serie B, y si no que se lo pregunten a gente como Bert I. Gordon, Edward L. Cahn, Jack Arnold, Herbert L. Strock, Ed Wood, Kurt Neumann y cientos más. Todos baratos, veloces, apañados y hasta —algunos inconscientemente— creadores de un estilo perfectamente reconocible.

Roger Corman encarna al productor/director independiente más incansable de todos los tiempos, el más rápido y el más eficiente. Ha dirigido más de medio centenar de películas, ha producido casi trescientas más, edificó sus propias compañías (New World y Concorde), y ha dado al público lo que siempre esperaba de él: acción, entretenimiento y sensaciones fuertes. Pero Corman es mucho más que eso. Además de hacer pasar un buen rato a la gente,

ha sabido destilar en casi todas sus obras un pintoresco tono liberal, algo bastante lógico por otra parte, ya que navegando entre subgéneros y contando con presupuestos básicos es bastante fácil perpetuar obras contraculturales, ideológicamente abiertas.

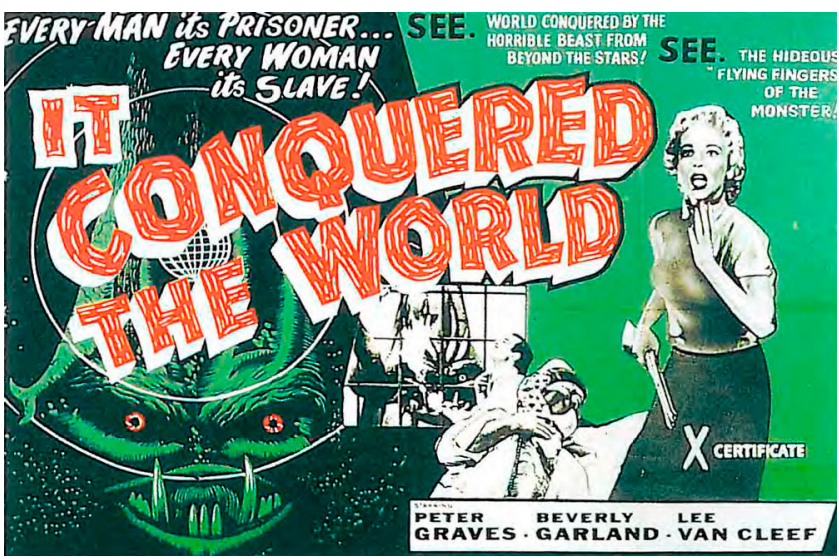
Siempre mantuvo intacta su fachada de infranqueable independiente, produciendo trabajos descartados por las *majors* y sacándolos adelante con cantidades irrisorias de dinero, dando oportunidades a numerosos jovenzuelos que de otra forma lo hubiesen tenido muy difícil.



Rodaje de **Frankenstein Unbound** (1990), de Roger Corman

También es cierto que se mantuvo al margen del prepotente Hollywood porque odiaba la burocracia allí dominante, le gustaba ser el único que decidiese sobre el resultado final de sus creaciones y controlar neuróticamente hasta el último centavo desembolsado, hasta el punto de llegar a amenazar a alguno de sus protegidos (concretamente, Joe Dante en **Piraña**/*Piranha*, 1978) con suspender el rodaje por desbordar las previsiones económicas a mitad de filmación en
100 000
dólares. Demasiado conservador y tacaño, una faceta también indisociable a la fascinante leyenda que le rodea. Respecto al tema pecuniario, Corman se defiende: "*Siempre he hecho películas muy*

baratas. No me da miedo trabajar con grandes cantidades, lo que pasa, simplemente, es que nunca he tenido dinero. Yo financio mis propios filmes porque prefiero trabajar a mi aire, sin que nadie me controle, por eso precisamente tengo que realizar películas de medio y bajo presupuesto". Cuando menos curioso, y más teniendo en cuenta que tan sólo **The Intruder** (1961) le asestó un descalabro en la taquilla, significando el resto de su filmografía ingresos cuantiosos y torrenciales, vendió la New World (ojo, sólo el nombre y la distribución, ya que puso a buen recaudo todo el patrimonio fílmico) por
16 500 000
dólares, y no se atrevió a embarcarse en una superproducción hasta que la 20th Century Fox no golpeó reiteradamente a su puerta con diez millones y un plazo de dos meses de rodaje para **Frankenstein Unbound** (1980). Tan colosal despilfarro jamás hubiese entrado en sus planes a no ser que otro se jugase el dinero.



Respecto a su labor de mecenas y padrino de innumerables talentos (Peter Bogdanovich, Francis Ford Coppola, Monte Heilman, Martin Scorsese, Jonathan Demme…), fue más que nada una provechosa inversión. Contratar a gente con ganas, inquieta y dispuesta a sacrificar parte de su sueldo a cambio de un empleo fue una de sus obsesiones, pragmática filosofía que hay que contemplar

bajo el infalible ojo clínico del maestro, capaz de encontrar una aguja en un pajar, siempre, claro está, que le ofreciesen unos dólares de recompensa por tan ciclópea tarea. Eso sí, todo aquél que ha estado a sus órdenes no duda en tildarle de un genial negociante y de un cineasta ejemplar, aunque también eclipsan su condición liberal por la de empresario excesivamente meticuloso y avariento. La cara y la cruz de una misma moneda, que cada cual se aferre a aquella que menos le desagrade.

También hay que recordar que Corman nunca abandonó a su suerte ninguna de su películas. Si alguna de ellas no ganaba el suficiente dinero como para amortizar costes hacía lo que fuese para reflotarla: añadir tomas de viejas producciones, pergeñar un nuevo y equívoco trailer para atraer a la gente, engatusar a algún crítico en los pases privados… Todo valía.

Pequeño gran hombre

Roger Corman vino al mundo un cinco de abril de 1926 en el seno de una familia acomodada de Detroit, hijo de William (un puntero ingeniero) y Ann, y con un hermano que llegaría más tarde. Gene. Entre la Gran Depresión del 29, el traslado a California, los estudios de Ciencias y Matemáticas y los primeros escarceos con las féminas transcurre su ajetreada juventud.

En 1943 termina el bachillerato, se decide por la Ingeniería Aeronáutica y a mitad de curso abandona los libros para apuntarse voluntario a un programa de oficiales de la Marina. Se licencia en el 47 y regresa a casa convencido de que lo suyo (tras aficionarse a las películas de los grandes como Ford, Hitchcock o Hawks) es el cine. Malgasta un año buscando empleo hasta que por fin, y gracias al padre de un amigo, consigue colocarse como recadero en la 20th Century Fox. En 1948, y merced a su dedicación, le ascienden a lector de argumentos, aumentando consecuentemente su sueldo y pasando de 32”50 dólares a 65 por semana.

Su inquietud, su afán trotamundista y su ansiedad por escribir guiones le llevan a Oxford. Se licencia en literatura inglesa contemporánea y pasa una temporada en París hasta que se le acaban los ahorros y decide regresar a las Américas. Se coloca en la

agencia literaria Jules Goldstone y la suerte no tarda en sonreírle cuando la Allied Artists le compra el guión de **Highway Dragnet** (Nathan Juran, 1954) por 3500 dólares. Consigue colocarse en el rodaje y trabajar gratuitamente en la escenificación a cambio de figurar en los créditos como escritor y productor asociado.

El paso siguiente fue producir **Monster from the Ocean Floor** (Wyott Ordung, 1954), logro que consiguió enredando a un montón de amigos para reunir los
12 000
dólares necesarios. La película era una *pocholada* de ciencia-ficción descabellada: un monstruoso ser acuático aterroriza a los pescadores de la costa. La idea sobrevino a Corman leyendo una noticia en el periódico (una de sus argucias habituales para tontear con temas de candente actualidad, como ocurriese con **War of the Satellites**, 1958, **Los ángeles del infierno***/The Wild Angels*, 1966, y algunas más), acerca de un submarino monoplaza con el cual se estaba experimentando. Ni corto ni perezoso, se puso en contacto con la empresa que había parido el armatoste y les convenció de que le dejasen utilizarlo en **Monster from the Ocean Floor** a cambio de la publicidad que les proporcionaría la película. Dicho y hecho, en menos de una semana se rodó aquella locura, la Lippert Releasing Company se encargó de distribuirla y Corman se embolsó unos cuantos miles de dólares. A partir de ahí todo iría bordado.

Los años más radiactivos

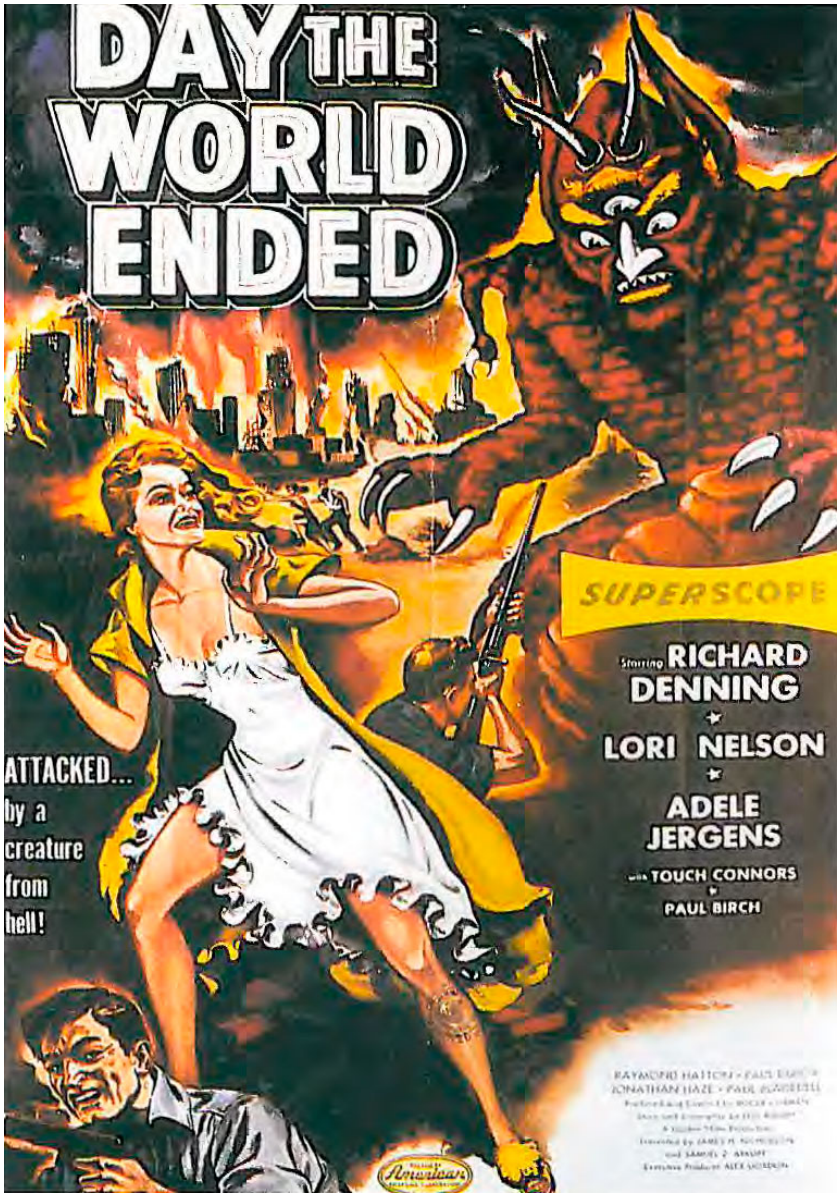
Ansioso por dirigir, aunque sin mucha idea de la técnica cinematográfica, se embarcaría en su opera prima, **Cinco pistolas** (*Five Guns West*), en 1955, un *western* bastante inocente. Corman: "*¿Que cómo pude llegar a realizar mi primera película? Pues fue bastante fácil, o al menos eso me pareció a mí. Con anterioridad había producido unas cuantas cintas de ciencia-ficción de presupuesto muy pequeño, como* ***Monster from the Ocean Floor*** *o* ***The Beast with 1.000.000 Eyes*** *(David Kramarsky, 1955) a principios de los 50. Con el dinero que gané con ellas y un guión que logré vender por dólares llegué a reunir un total de (hoy en día seria una cantidad equivalente a unos una suma bastante ridícula, pero suficiente como para rodar unos*

metros de celuloide. La película no nos quedó del todo mal, así que la coloqué fácilmente en la American Releasing Corporation, y tras la distribución todavía gané algunos dólares más, los suficientes para cómprame el Jaguar deportivo con el que siempre había soñado. Sin embargo, no me lo compré, reinvertí el dinero y así pude afrontar mis siguientes trabajos como director: ***Apache Woman*** *(1955) y* ***Swamp Women*** *(1955)"*
12 000
60 000
160 000),

.

Tras sus *westerns* de saldo, arremete con su cuarta película, **The Day the World Ended** (1956). De su distribución se encargaría la, desde ya inseparable, American International Pictures (también conocida como la AIP, anteriormente American Releasing Corporation) de Jim Nicholson y Samuel Z. Arkoff, fructífero concubinato que se prorrogaría a lo largo de quince años, hasta que a finales de los 60 la productora, Nicholson a la cabeza, infringiese algunos cortes a las últimas y más ácidas obras del autor (como **The Trip**, 1967, **Mamá sangrienta**/*Bloody Mama*, 1970, o **¡Gas-s-s-s!**, 1970) sin contar para nada con él.

The Day the World Ended sirvió para encumbrar a Corman como uno de los reyezuelos de las pujantes y resultonas cintas de *S. F.* de bajo presupuesto. No había dinero, así que se azuzaba la imaginación: tras una hecatombe atómica, y ante el acoso de unos mutantes, los supervivientes se refugiaban en una cabaña.



Corman especulaba un poco con esos personajes arquetípicos que había presentado, los trazaba mínimamente y cuando la acción empezaba a resultar cargante la película concluía. Así de sencillo, una fórmula que siempre estaría a mano y que sería puesta en práctica hasta la saciedad con regocijantes resultados. Había que

proponer a los adolescentes unas historias un tanto descabelladas, imposibles y emocionantes, que les diese qué pensar durante una hora y cuarto escasa, plantear unos prototipos humanos con los que poder arremeter/identificarse, acción en pequeñas dosis y hasta algo de picante, ya estuviese justificado o no, todo siempre de forma más que inocente. Unos sencillos ingredientes con los que Corman siempre contaría para sus recetas metagenéricas (otra de sus fijaciones, cultivar todos los géneros posibles) y que mimaría con especial dedicación durante su etapa como director de "malas" películas, aproximadamente hasta la llegada del ciclo Poe a principios de los sesenta. Corman: "*En este negocio nunca dejas de aprender cosas nuevas, pero yo diría que la primera película con la que creí dominar el medio fue Machine Gun Kelly, en el 58, un filme menor que rodé en diez días y con un actor por entonces desconocido, Charles Bronson. Hasta ahí se podría englobar todo lo que había hecho con anterioridad, porque después llegarían las adaptaciones de Poe, y aquello ya significó un salto hacia delante muy significativo*".

Tampoco hay que olvidar que se vivían los albores de los autocines, en donde las pandillas de amigos, las parejitas y los críos empezaban a disfrutar y deglutir atómicos programas dobles, y entonces las "malas" películas sí que encontraban un hueco para su distribución en salas cinematográficas, un lugar que actualmente ha sido sustituido por el vídeo.

The Day the World Ended no era una buena película, en todo caso muy demencial, con unos risibles engendros radiactivos, una trama que enganchaba y personajes absurdamente atractivos, pero fue un filme que gustó a la chiquillería, lo que permitió a Corman seguir en la brecha rodando a un ritmo frenético, nada menos que 29 largometrajes en un insignificante margen de seis años, desde 1955 a 1960. Una velocidad pasmosamente huracanada. Corman: "*Sí, sin lugar a dudas era un director rapidísimo, en gran parte porque era bastante inflexible. La preproducción era para mí un aspecto fundamental, un mes antes de empezar a rodar ya estábamos con ella, pero antes incluso ya teníamos en marcha los preparativos y los más mínimos detalles. Una vez que comenzábamos a filmar sabía exactamente lo que quería. Mientras otros directores conceden un amplio margen a la improvisación, yo llegaba al plato con un estricto plan de rodaje, muy estudiado. Esto no quiere decir que si alguien tenía*

una idea mejor no se pudiera cambiar algo, pero generalmente siempre se rodaba lo previsto en el tiempo previsto".

Tras rodar otro par de *westerns* —**Oklahoma Woman** (1955), **Gunslinger** (1956)—, Roger aborda el filón de las invasiones alienígenas con **It Conquered the World** (1956) y **Not of This Earth** (1956), dos imprescindibles títulos cienciaficcioneros de lo más mitómano. La primera es aquélla en la que un venusino con forma de cucurucho puesto al revés y con pinzas de cangrejo prepara en la Tierra un desembarco masivo a los de su especie, contando para ello con la ayuda de un científico no demasiado cuerdo, Lee Van Cleef. Una menudencia financiada con menos de 100 000 dólares, muy ortodoxa y con una imponente Beverly Garland (una de las innumerables actrices que acabó siendo novieta de Corman) al frente. Más que nada, un chascarrillo, involuntario a decir verdad, aunque dudo mucho que Corman y los suyos se tomasen demasiado en serio toda esta suerte de impagables chapucillas. También divertida, aunque conscientemente, fue **Not of This Earth**, en donde el horror (una especie de vampiro espacial venía a estudiar la sangre humana) se aligeraba mediante acertadas raciones de humor, una sabrosa variante explotada posteriormente con similar tino en **A Bucket of Blood** (1959) y **La pequeña tienda de los horrores**. Lo mejor de **Not of This Earth** era la interpretación de Dick Miller (un secundario indisoluble a la trayectoria iniciática del maestro), y la visión que se ofrecía sobre el chupasangres interestelar, misteriosa, violenta y dócil a la vez. Además, la peliculita, en blanco y negro, no estaba nada mal. Jamás con tan poco se pudo hacer algo tan digno, y ésa ha sido otra de las virtudes del incansable Corman, hacer repercutir hasta el último centavo invertido en sus producciones, que todo el dinero se viese en el resultado final.

***Teenage Caveman** (1958), de Roger Corman*

De la misma época, y con algunas similitudes respecto a sus predecesoras (grotesca historia de miedo salpicada de humor) es **Attack of the Crab Monsters** (1956), otra valiosa pieza de museo, en donde se contaba cómo unos gigantescos cangrejos mutantes devoraban a un equipo de estudiosos y asimilaban toda su sabiduría. Una baratija de
70 000
dólares para la Allied Artists, de nuevo en blanco y negro, y de una hora de duración no más. Otro perfecto complemento de autocine en donde los jóvenes saboreaban de nuevo sensaciones de extrema candencia (los experimentos nucleares y sus consecuencias desenfrenadas, un tema recurrente hasta el hastío) y desvencijadas criaturas de cartón piedra, aunque eso, y más en los años 50, no fue algo que importase demasiado. El filme tuvo una acogida endiablada, recaudó más de un millón y siguió alentando al avispado Corman a no descuidar esa lustrosa veta de la que extraía beneficios seguros, y si bien se desentendió momentáneamente de la dirección de filmes pertenecientes al subgénero, sí que produjo varios de ellos, **The Brain Eaters** (Bruno VeSota, 1958), **Attack of the Giant Leeches** (Bernard Kowalski, 1959), **Night of the Blood**

Beast (Bernard Kowalski, 1959) o **Beast from Haunted Cave** (Monte Heilman, 1959), alguna de ella tomada bastante en serio y rodada con gente de la casa.

Pasatiempos de diversa índole como **of Shark Reef**
She-Gods
(1956) y **The Naked Paradise** (1956) pocos apuntes interesantes proponen, si acaso este último sería algo más reseñable por ahondar de nuevo en un microcosmos conformado por unos personajes mínimos y manidos. Además, aparecían tres habituales cormanianos bastante amables, Dick Miller, Jonathan Haze y Beverly Garland.

Posteriormente, y tras **The Undead** (1956) (un relato de brujería y reencarnaciones). Corman arremete con un lote de cuatro películas eminentemente juveniles: **Rock All Night** (1956), **Teenage Doll** (1957), **Carnival Rock** (1957) y **Sonority Girl** (1957). En apariencia, todas de lo más convencional, pero escarbando un poco sobre su comercial marchamo nos encontrábamos con unas extravagantes tramas, asfixiantes hasta cierto punto, con unos caracteres que deambulan en un entorno hostil y agreste. Otro más de los alicientes Corman.

Dejando al margen **I, Mobster** y **Machine Gun Kelly**, de 1958, destacan **War of the Satellites** (1958), **The Viking Women and the Sea Serpent** (1958) y **Teenage Caveman** (1958). La primera arraigó en la bulliciosa mente de Corman cuando los soviéticos pusieron en órbita al Sputnik. Apenas tres semanas después Roger Corman ya había rodado la película, incluyendo los efectos especiales, filmados por separado. La historia era muy simple, y los extraterrestres, cual rojos perniciosos, ponían sobre aviso a los pacíficos norteamericanos para que cesasen sus periplos interestelares.

The Viking Women and the Sea Serpent fue otro título despachado en diez días escasos para la AIP. La idea era de lo más apetitosa (una tribu de mujeres vikingas parten en busca de sus maridos, desaparecidos en el mar hace mucho tiempo), y en el fondo era una sencilla excusa para regalar a los incondicionales un buen número de chicas en bikini (Abbey Daton, Susan Cabot…). Había ritmo, actores que interpretaban varios papeles a la vez por aquello de ahorrarse la paga de algunos extras, y la aparición final de la esperadísima serpiente marina no quedó del todo mal,

teniendo en cuenta que a última hora se tuvo que reorganizar toda la secuencia debido a que las transparencias que se habían de utilizar eran un tanto patéticas.

***Attack of the Crab** (1956) de Roger Corman*

Pero los inconvenientes se solucionaron en un periquete: se rueda el barco con las chicas, se balancea violentamente, se meten de fondo las transparencias, se difuminan al máximo las imágenes y se obsequia a los actores con manguerazos de agua a troche y moche.

De **Teenage Caveman** Corman siempre ha refunfuñado lo mismo: "*¡Yo nunca hice **Teenage Caveman**! Nosotros rodamos **Prehistoric World**, y la película inauguró el Festival de Los Angeles de aquel año. AI día siguiente, la mayoría de los críticos se refirieron a ella como **Teenage Caveman**, así que a la AIP no se le ocurrió nada mejor que dejarle ese titulo, en parte también para aprovechar el filón que habían abierto con otros filmes como **I Was a Teenage Frankenstein** (Herbert L. Strock, 1957) o **I Was a Teenage Werewolf** (Gene Fowler, Jr., 1957)*".

La película trataba de un cavernícola bastante inconformista (de nuevo un personaje que no acepta de buen grado las imposiciones que le vienen dictadas) que traspasa los límites de su territorio y se

aventura en la zona prohibida. Se rodó por sólo
70 000
dólares en diez días, tenía sorpresa final recuperada años después en **El planeta de los simios** (*The Planet of the Apes*, Franklin F. Schaffner, 1968), y su moraleja era tan sencilla como todo su planteamiento.

La penúltima aportación al género en la década de los 50 fue **The Wasp Woman** (1959), un pastiche engendrado a medio camino entre **La mosca** (*The Fly*, Kurt Neumann, 1958) y ciertos pasajes de **How to Make a Monster** (Herbert L. Strock, 1958), con una atractiva joven convertida en mujer-avispa por culpa de unos vanguardistas cosméticos no demasiado fiables. La chica era Susan Cabot, y las recaudaciones volvieron, como siempre, a sonreír a Corman. "*Aquella película era muy salvaje, y nos funcionó francamente bien. Estaba destinada a un público eminentemente joven. La pena fue que dispusimos de muy poco dinero y no pudimos trabajar tanto como nos hubiese gustado los efectos especiales. La cosa quedó un tanto cutre, pero sin embargo ganamos mucho dinero*".

Haciendo locuras

A Bucket of Blood (1959) y **La pequeña tienda de los horrores** (1960) son como dos gotas de agua. Ambas fueron las que se rodaron en un plazo de tiempo más exiguo (cinco y dos días respectivamente), están consideradas hoy en día como películas de culto y en ellas se vuelve a reincidir en esa explosiva química enfermiza de humor negro y terror desconcertante. Narraban las peripecias de unos tipejos relegados por el *establishment* al ostracismo, hasta que la fortuna los integra en él radicalmente. Un turbio blanco y negro, los fetiches Dick Miller y Jonathan Haze, el "cameo" de Jack Nicholson (en **La pequeña tienda de los horrores**) y una narración que hacia del sinsentido su desbarajustada razón de ser, contribuían sobremanera a llevar a estas oscuras bromas pesadas a la cumbre de la desfachatez cormaniana. Pero… ¿realmente se puede hacer una película en tan sólo dos días? "*Sí, claro que sí, aunque aquello fue una auténtica locura. Nos lo tomamos como una especie de desafío, era la única forma*

posible de hacerlo. Pudimos aprovechar los decorados de otra película, contraté a los actores para una semana, ensayamos de lunes a viernes y el fin de semana empezamos y terminamos el rodaje".

No contento con reírse del férreo Hollywood y sus superproducciones rodando elementales peliculitas de baratillo en tan sólo unos días, y encima obtener suculentos beneficios, Corman sigue empeñado en obtener el mayor rendimiento posible de una inversión ya de por sí sonrojante. Él mismo lo explica: «*La cosa más salvaje que hice fue hace mucho tiempo. Recuerdo que estábamos en Puerto Rico y teníamos cuatro semanas para rodar dos filmes. Terminé con la producción de* ***The Battle of Blood Island*** *(1960) de Joel Rapp y empezamos con* ***The Last Woman on Earth*** *(Roger Corman, 1960). Entonces se me ocurrió que podríamos rodar un tercer título en aquel mismo lugar sin gastarnos casi un centavo, ya que teníamos las localizaciones, decorados, actores y equipo técnico. Llamé a mi guionista Chuck Griffith, le di unas nociones básicas sobre una comedia con toques de horror y le dije que tenía diez días para aparecer allí con el guión.*

The Last Woman on Earth (1960), de Roger Corman

Llegó justo cuando estábamos acabando The Last Woman on Earth, un

jueves. Esa misma noche discutimos algunos detalles de casting y demás y el fin de semana ya estábamos listos para empezar con Creature from the Haunted Sea (*Roger Corman, 1960), una película bastante curiosa, más bien una especie de chiste*».

Not of This Earth (1956), de Roger Corman

Sacralizando a Poe

Saturado de tanta golosina de consumo ultrarápido, Corman se decide a dar el salto, aventurarse con presupuestos más holgados (¡casi
300 000
dólares!) y rodar para la AIP una cinta en color de terror psicológico, **La caída de la Casa Usher** (*The Fall of the House of Usher*, 1959), basándose en un relato de Edgar Allan Poe y con Vincent Price como estrella absoluta y dando vida a frágiles seres atormentados, en realidad, un prototipo pulido de otros personajes de antaño, como el del extraterrestre de **Not of This Earth**.

La cosa funcionó de maravilla, llovieron los dólares y no se dudó un instante en prorrogar aquellas adaptaciones casi freudianas y

necrofílicas de Poe a lo largo de siete títulos más: **El péndulo de la muerte** (*The Pit and the Pendulum*, 1961), **La obsesión** (*The Premature Burial*, 1962), **Historias de terror** (*Tales of Terror*, 1962), **El cuervo** (*The Raven*, 1962), **The Haunted Palace** (1963), **La máscara de la muerte roja** (*The Masque of the Red Death*, 1964) y **The Tomb of Ligeia** (1964). Todos ellos con colores vivísimos, atiborrados de poesía decadente y con decorados y escenas reciclables. Corman se granjeó los beneplácitos de la crítica y ya nada volvería a ser como antes.

Esparcidas entre las diferentes entregas poeanas, tampoco conviene olvidarse de maravillas como **The Intruder** (1962), su obra maestra, un crispante relato sobre un racista (William Shatner) que azuza a todo un pueblo sureño contra los ciudadanos de color; la fabulosa **El hombre con rayos X en los ojos** (*Man with Eyes X-The X-Ray* , 1963), con Ray Milland; y **The Terror** (1963), una curiosa cochambre por la que desfilaron un porrón de directores, desde Jack Nicholson a Bogdanovich, pasando por Coppola, Monte Heilman y Jack Hill. Al final, el único acreditado fue Roger Corman.

Hasta su retirada de la dirección activa (un eufemismo, ya que casi la totalidad de sus producciones llevan sus huellas bien marcadas), los grandes estudios le tientan para que capitanee algún enjundioso proyecto, negociaciones que cuajarían, por ejemplo, en **Secreta invasión** (*The Secret Invasion*, 1963) y **El Barón Rojo** (*The Red Baron*, 1970) para la United Artists, **La matanza del día de San Valentín** (*The Day Massacre St. Valentine's* , 1966) para la Fox o **La cabalgada de los malditos** (*A Time for Killing*, 1967) para Columbia. A pesar de esto, nunca le hizo mucha gracia eso de integrarse en el laberíntico *mainstream*, siempre prefirió ser el tiránico responsable de sus creaciones.

Tras ser encumbrado rey del cine pop por películas como **The Trip** (1967) y **¡Gas-s-s-s!** (1970), y tras dirigir **El Barón Rojo**, decide tomarse un descanso, aunque el paréntesis vacacional no duraría mucho tiempo.

El Nuevo Mundo

Corman se casa, y de inmediato funda la New World, una compañía independiente de producción y distribución que pronto incendiaría las estanterías de los videoclubs de todo el globo terráqueo (el nuevo mercado, junto al televisivo, a exprimir concienzudamente) merced a sus *exploitations*, o sea, filmes de cualquier género, casi en estado puro: terror, acción, enfermeras, ciencia-ficción, aventuras…

Los descollantes valores de la escuela Corman empiezan a brotar entonces hasta de debajo de las piedras: Martin Scorsese (**Boxcar Bertha**, 1972), Paul Bartel (**La carrera de la muerte del año 2000***/Death Race 2000*, 1975), Monte Hellman (**Cockfighter**, 1974), Joe Dante (**Piraña**), Ron Howard (**Grand Theft Auto**, 1978), Jonathan Demme (**La cárcel caliente***/Caged Heat*, 1976) y mil nombres más. Son los tiempos en que se decide importar cine de arte y ensayo europeo, un circuito descuidado y que funcionó francamente bien; **El planeta salvaje** (*Le Planète Sauvage*, René Laloux, 1973), **El diario íntimo de Adela H**. (*H*
L'histoire
d'Adele
., François Truffaut, 1975), **Dersu Uzala** (*Dersu Uzala*, Akira Kurosawa, 1974), **Gritos y susurros** (*Viskningar och Rop*, Ingmar Bergman, 1972), **El tambor de hojalata** (*Die Blechtrommel*, Volker Schlöndorff, 1979), **Sonata de otoño** (*Hostsonat*, Ingmar Bergman, 1978)… Fama, respeto y dinero gracias a Truffaut, Kurosawa, Bergman y muchos otros.

La New World se había convertido en el negocio más boyante que Corman jamás había tenido entre manos, pero sin embargo, el tintineo del dinero es un sonido celestial que siempre hipnotizó a nuestro hombre, y un consorcio de tres abogados le hace una oferta por la empresa, y
16 500 000
dólares tienen la culpa de que Corman se desprenda de su adorada New World. ¿Y después?… Pues la irrupción de la Concorde, otra fábrica de películas baratas, su nueva y despampanante compañía, fundada a mediados de los ochenta, una perpetuación de todo el cine desenfrenado que facturó la New World, *"Actualmente producimos alrededor de una veintena de filmes al año, y casi todos*

tienen éxito” —Corman explica—, “El éxito es moderado porque son películas de bajo coste, pero amortizamos los gastos sin esfuerzo alguno. Los presupuestos rondan el millón de dólares, pero siempre decimos algo más para que no parezcamos tan pobretones. Las películas baratas no bajan de los y las costosas salen por millón y medio. Nuestra más reciente creación, ‘Los Cuatro una adaptación del comic-book de la Marvel, nos va a salir por casi dos millones
500 000,
Fantásticos’,
”.

The Wasp Woman (1959), de Roger Corman

Ahí está actualmente la Concorde, al tanto de aprovechar cualquier éxito popular de los grandes estudios —**Drácula de Bram Stoker** (*Bram Dracula*
Stoker’s
, Francis Ford Coppola, 1992), **Parque Jurásico** (*Jurassic Park*, Steven Spielberg, 1993)—, para lanzar al mercado sus clonaciones de combate, una táctica que siempre dio buen resultado a las independientes. Un mundillo en donde hoy en día monopolizan señores como Lloyd Kauffman y su Troma y Charles Band y su Full

Moon. Corman también está allí metido. "*Las películas Troma son bastante parecidas a las que yo hacía, aunque a la vez también son muy distintas. Su presidente, Lloyd Kauffman, es muy amigo mío, aprecio mucho su trabajo y creo que está bastante más loco de lo que yo lo estaba en mis inicios. A la Full Moon tampoco le va nada mal, tienen bastantes seguidores en los videoclubs*".

Ahora, en pleno 1994 y tras cuatro años de su inesperado regreso con el cibernético y trepidante **Frankenstein Unbound** para la Fox (porque "además de insistirme mucho me dieron unos buenos honorarios y un control absoluto sobre la película"), Roger Corman, el caudillo del cine más desvergonzado de toda la historia, desmiente que su carrera como director haya recibido el carpetazo definitivo: "*Hoy en día, mi primera actividad es la de productor, eso lo tengo muy claro, pero si se presentase el proyecto adecuado o si una idea muy atractiva se me pasase por la cabeza, estoy seguro de que volvería a coger una cámara. Nunca fue mi intención abandonar la dirección, simplemente ocurrió así*". Y es que Corman todavía tiene cuerda para rato.

NOTA

Todas las declaraciones que acompañan este artículo están extraídas de la entrevista que se realizó a Roger Corman en el Festival Cinema Jove de 1993 (Valencia). Los intrépidos reporteros que abordaron al maestro fueron Eduardo Guillot, Manuel Romo y Manuel Valencia.

Carnosaur (1993), de Roger Corman "clonación de combate" de **Parque Jurásico**

Con destino a la luna
(*Destination Moon*, 1950), De Irving Pichel

En busca de la magia perdida: las películas de George Pal

Jesús Palacios

A veces me pregunto por qué los aficionados al cine fantástico somos tan injustos. Llevamos años erigiendo altares a Roger Corman, a Ray Harryhausen, a los filmes de la Hammer, y hasta a extrañas figuras como los temibles Bert I. Gordon o Bruno VeSota, y no hemos dedicado ni una sola línea al que quizá sea el verdadero padre del cine moderno de ciencia-ficción. Nuestras ansias inconfesas de elitismo, de pescadores de perlas en el basurero de la Serie B, de creadores de películas de culto, nos ciegan a veces ante lo evidente. Desde que, en 1950, George Pal se hiciera cargo de la producción de **Con destino a la Luna** (*Destination Moon*, Irving Pichel), hasta finales de los años 60, algunos de los mejores filmes

de fantasía y *S. F.* de todos los tiempos se debieron a su propio y personal concepto del cine fantástico. Durante más de una década, el nombre de Pal en la producción de una película significó calidad, sentido de la maravilla, espectacularidad y sorprendentes efectos especiales.

Su sello, que implicaba también una clara filosofía del género fantástico, competía con el de Walt Disney y tan sólo le hacía sombra el del mismísimo Cecil B. DeMille. ¿Es quizá por eso por lo que fanzines y revistas especializadas le han desterrado de sus páginas, en beneficio de las más oscuras *B-Movies*? No lo sé, pero una cosa está bien clara: todo panorama del cine fantástico que no tome en consideración la importancia de George Pal y sus producciones, estará tan incompleto como si en el futuro el nombre de Spielberg —quizá, como veremos, su más directo heredero— quedara enterrado bajo los de Charles Band, Stuart Gordon o la Trama. Sin querer faltar a nadie.

Y George Pal podría haber sido, simplemente, un actor húngaro de segunda fila, de no ser porque la tradición familiar no llegó a influirle lo suficiente. De hecho, trató de apartarse lo más posible de las bambalinas teatrales —las mismas que sedujeron a su compatriota Bela Blaskó, alias Bela Lugosi—, licenciándose en Arquitectura por la Academia de las Artes de Budapest. Su habilidad en el dibujo, así como en el diseño de planos y edificios, no le iba a proporcionar ningún trabajo como arquitecto, pero si iba a influir notablemente en su posterior producción cinematográfica, en su obsesión por el detalle, por dibujarlo todo, y por diseñar personalmente máquinas y edificios.

Empleado en una importante agencia publicitaria, se inicia en el mundo del cine a través de la confección de anuncios para las salas de exhibición. Pero pronto se aburre de emplear las técnicas convencionales del dibujo animado y, tras pedir el permiso de sus jefes, introduce objetos tridimensionales, animados fotograma a fotograma, y dotados de características humanas e individuales. Su famoso anuncio de cigarrillos, en el que éstos bailan, se retuercen y se convierten literalmente en personajes, obtiene un éxito sin precedentes, y le decide a dedicarse de lleno a la animación, realizando cortometrajes de muñecos cada vez más y más complejos. Al poco tiempo, Pal recibe una oferta imposible de

rechazar: trasladarse a Eindhoven, en Holanda, donde podrá disponer de un estudio exclusivo para él. En una vieja carnicería convertida en taller de animación, y contando con cerca de doscientos colaboradores y técnicos, Pal comienza su imparable carrera como animador, convirtiéndose en el realizador de publireportajes más solicitado de Europa.

A esta época pertenecen cortometrajes tan sofisticados como **La nave de éter** (1934), realizado a base de miniaturas de vidrio y cristal; **El programa de radio de Philips** (1938) y **La cabalgata de Philips** (1939), o su exquisita versión de **La Bella Durmiente** (1939). Poco a poco, Europa se va quedando pequeña para George Pal, quien, junto a su esposa, decide dar el salto a Hollywood, donde su fama como animador es ya bien conocida.

A finales de 1939, y sólo dos meses antes de que Holanda sea invadida por las tropas alemanas, el matrimonio Pal se instala en Hollywood, donde Pal es fichado por la Paramount para producir una serie de cortometrajes protagonizados por muñecos tridimensionales, siguiendo el estilo de los que ya había realizado en Europa, pero ahora bajo una denominación común para todos sus personajes, un nombre que les haga más populares entre el público. Después de varios intentos —entre ellos algunos tan desafortunados como el nombre de los *Tarambaras*—, nacen por fin los *Puppetoons*, destinados a fascinar a toda una generación de niños y adultos entre 1941 y 1947.

Llegados a este punto, conviene añadir algo sobre el estado del cine de animación en Hollywood, por aquellas fechas. Con Walt Disney a la cabeza, seguido por firmas como las de los Hermanos Fleischer, Walter Lanz o el vanguardista Stephen Bosustow, el dibujo animado predominaba abiertamente sobre cualquier otra técnica de animación. Aunque se habían hecho algunos filmes con muñecos o marionetas, George Pal iba a ser prácticamente el primer animador tridimensional en América, capaz de hacer la competencia a las *Silly Symphonies* de Disney o a los *cartoons* de Tex Avery, con sus entrañables *Puppetoons*. Esta capacidad para competir e incluso superar al dibujo animado era producto directo del innovador esfuerzo técnico de Pal, que había cristalizado en su peculiar sistema, patentado y conocido como *Dynamation Pal*[1]. Este sistema, muy similar en sus presupuestos básicos a la *Stop*

Motion utilizada por Willis
O'Brien
y, posteriormente, por su alumno Ray Harryhausen, consistía en animar los muñecos fotograma a fotograma, haciendo una toma de cada movimiento, parando, moviendo de nuevo el muñeco, y volviendo a filmar. Y así, sucesivamente. Pero a este procedimiento, trabajoso y lento, Pal añadió una innovación crucial: después de dibujar previamente cada movimiento de un personaje, hacía fabricar las partes móviles del mismo en todas y cada una de sus posiciones correspondientes, y así, entre fotograma y fotograma, iba sustituyendo unas por otras, en su orden lógico, consiguiendo ahorrar tiempo y acrecentando el realismo de los movimientos. Naturalmente, esto exigía también un trabajo asombroso, pues cada personaje tenía más de cien cabezas con expresiones ligeramente distintas, más de cien pares de piernas en posiciones diferentes, etc,, etc. Posteriormente, para sus películas de "imagen real", Pal añadiría efectos especiales a base de miniaturas y maquetas filmadas, con cámaras especiales, a velocidades superiores a la normal, convirtiéndose en un verdadero maestro en el empleo de la fotografía ultrarápida, superando las 78 imágenes por segundo, infundiendo así a sus escenas de catástrofes y destrucción un realismo nunca visto antes en el cine fantástico y de ciencia-ficción.

El caso es que, gracias a su Dy*namation*, los *Puppetoons* se transformaron en todo un fenómeno nacional, con títulos como **Jasper and the**
Choo-Choo
(1942) y **Jasper in a Jam** (1946); con el personaje de *Mr*. Strauss, un simpático director de orquesta convertido en símbolo de la resistencia europea antinazi, en **Mr. Strauss Take a Walk** (1942) —como todos los *cartoonistas* de su tiempo. Pal colaboró en el esfuerzo bélico con filmes de propaganda como el citado, y otros como **Volverán a crecer los tulipanes** (1942), dedicado a su patria adoptiva, Holanda—; con **John Henry and the Inky Poo** (1946), según la leyenda afroamericana del hombre que desafió a una máquina de vapor; y con **Tubyy the Tuba** (1947), que sería una de sus creaciones más populares; además de muchos otros cortos animados, proyectados como complemento de los grandes estrenos cinematográficos.

A finales de los años 40, apoyándose en el éxito de sus *puppetoons*, que le habían proporcionado un Oscar Especial de la Academia en 1943, "*por el desarrollo de nuevos métodos y técnicas cinematográficos*", George Pal estaba ya preparado para lanzarse a la aventura del largometraje.

The Great Rupert (1949) mezclaba imagen real con una simpática ardilla, estrella de circo y bailarina, concebida enteramente como un *puppetoon*, y que llevaba la fortuna a Jimmy Durante dentro de la tónica amable de una comedia "a lo Frank Capra", dirigida por Irving Pichel —quien interpretaba un pequeño papel en el filme— y recibida con simpatía por público y crítica. Un año después, el propio Pichel dirigía la primera incursión de George Pal en la ciencia-ficción.

Con destino a la Luna (*Destination Moon*, Irving Pichel, 1950), marca una nueva etapa no sólo para el cine de Pal, sino también para el género de ciencia-ficción, que hasta entonces no se había atrevido a ofrecer un intento serio de realismo en sus conceptos y pretensiones. Teniendo a la lejana **La mujer en la Luna** (*Frau im Mond*, 1928) de Fritz Lang casi como único antecedente, **Con destino a la Luna** pondrá de moda el tema de los viajes espaciales y conviene recordar, especialmente para aquellos que piensan que **2001, una odisea del espacio** (*2001: A Space Odissey*, Stanley Kubrick, 1968) es la primera película que contó con la directa colaboración de un escritor de *S. F.*, que Pal contrataría al propio Robert A. Heinlein para colaborar en la adaptación de su relato *Rocketship Galileo*, con la consiguiente satisfacción de los aficionados que, casi por vez primera, se encontraban con un filme serio y digno dentro de su género favorito.

Fue precisamente Robert A. Heinlein quien presentó a Pal al pintor e ilustrador Chesley Bonestell, uno de los primeros "artistas espaciales", que se convertiría en habitual colaborador de Pal y quien se iba a encargar de diseñar los impresionantes decorados de la superficie lunar. Y es que lo que nunca dejará de sorprender de **Con destino a la Luna** es el hecho de que, al contrario que en ocasiones posteriores, George Pal sólo contaba para hacerla con un muy reducido presupuesto. Así, todo el equipo de producción tuvo que agudizar su imaginación en busca de soluciones baratas y sencillas a grandes problemas. Por ejemplo, la superficie de la Luna, que vemos en la última parte del filme, era tan sólo un pequeño plató, y para crear el necesario efecto de perspectiva, Bonestell, a sabiendas de que engañaba al público, diseñó un suelo completamente agrietado, pintando las grietas —en realidad, inexistentes sobre suelo lunar, como todos sabían muy bien— que

se iban a ver en primer plano muy grandes, y haciéndolas cada vez más pequeñas según se alejaban hacia el extremo del plató, sobre cuya pared más lejana se colocaron pinturas *mattes* de grandes rocas, redondeando el efecto de profundidad y distancia deseado.

Para Pal, Pichel y Heinlein, **Con destino a la Luna** no era cine fantástico, sino un género nuevo a medio camino entre la ciencia-ficción y el documental, el *Science Fact*, y gracias a un férreo control del diseño de producción, un guión sobrio y conciso, y un cuidado realismo en los detalles técnicos, la película no sólo conquistó a los aficionados al cine de *S, F…* sino que acaparó las primeras páginas de revistas científicas como *Popular Mechanics* o *Popular Science*, influyó poderosamente en el *look* de filmes posteriores con ínfulas de seriedad, como **Ultimátum a la Tierra** (*The Day the Earth Stood Still*, Robert Wise, 1951) —por no hablar de la secuencia animada en la que el "Pájaro Loco" de Walter Lanz explica los principios básicos del viaje espacial, como cuarenta años después unos simpáticos ADN animados explicarán los principios de la clonación a los espectadores del **Parque Jurásico** (*Jurassic Park*, 1993) de Spielberg—, demostró su carisma visionario cuando el hombre puso finalmente su pie en la Luna, obtuvo el Oscar a los mejores efectos especiales —firmados por Lee Zavitz—, y lanzó definitivamente a Pal por los caminos de la ciencia-ficción durante los diez años siguientes.

Así, 1951 significa la consagración absoluta de Pal dentro del género con **Cuando los mundos chocan** (*When Worlds Collide*, Rudolph Maté), para la que echó mano de nuevo de un clásico de la *S. F.* de la Era *Pulp*, publicado por vez primera en 1932 y escrito por Philip Wylie y el astrónomo Edwin Balmer. Aquí se confirman ya perfectamente las que serán las constantes del "sello Pal" dentro del cine fantástico y, especialmente, del de ciencia-ficción: espectacularidad y "realismo", un empleo del *technicolor* siempre brillante y, sobre todo, una visión humanista y cristiana del género, que trata, con desigual fortuna, de congraciar Ciencia y Religión, Tecnología y Naturaleza. La historia de la destrucción del mundo por el choque con la estrella Bellus, y la lucha de unos cuantos cientos de supervivientes elegidos por llegar hasta el satélite Zyra a bordo de un "Arca espacial", está llena de resonancias bíblicas y teológicas, que alcanzan su apoteosis final con el aterrizaje en el

nuevo planeta destinado a la humanidad, un verdadero Edén, un Paraíso terrenal de colores pastel que posee todo el tono irreal de una vieja estampa religiosa (los maniáticos de la iconografía de la *S. F.* pueden comparar la última escena de esta obra maestra de Pal y el director Rudolph Maté con el final de **Desafío total**/*Total Recall*, Paul Verhoeven, 1990.

***La guerra de los mundos** (The War of the Worlds, 1953) de Byron Haskin*

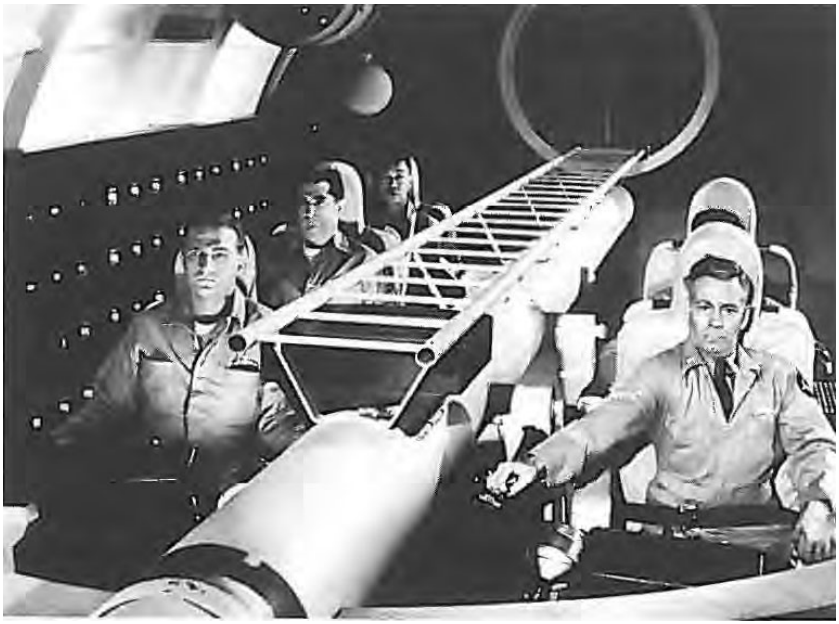
La influencia de Pal en el género está aún muy lejos de haber sido calibrada en su totalidad). Por otra parte, **Cuando los mundos chocan** sigue conformando el concepto de "producto Pal", quien se junta aquí de nuevo con el artista Chesley Bonestell como asesor técnico, y comienza su fructífera relación con colaboradores que llegarán a ser habituales durante todo su periodo en la Paramount, como Gordon Jennings (cuyos efectos especiales, creados junto a Harry Barndollar, obtendrían un nuevo Oscar) o los diseñadores Hal Pereira y Albert Nozaki.

La Guerra de los Mundos (*The War of the Worlds*, Byron Haskin, 1953), reincidirá nuevamente en la visión filoreligiosa que Pal tiene de la *S. F.*, además de ser la primera muestra de su

preferencia por el socialista H.
G. Wells
antes que por Julio Verne —los dos autores clásicos del género que más veces serian llevados a la pantalla en los años 50 y 60—; pero, sobre todo, es el único filme de "invasores extraterrestres" que se planteó desde la perspectiva de una superproducción dirigida al público adulto, abriendo el camino a las innumerables Series
B y Z
que seguirían explotando el tema durante el resto de la década. Siguiendo el ejemplo radiofónico de Orson Welles, que tan buen resultado le diera con la emisión de su célebre *La guerra de los mundos* en 1938, Pal trasladó la acción de la novela a su época y al escenario de California, contando con un presupuesto de unos dos millones de dólares, la cifra más alta invertida hasta entonces en un filme de *S. F.*, para conseguir los increíbles resultados finales, que maravillaron al público de entonces y siguen haciéndolo hoy. Albert Nozaki se encargó de diseñar las impresionantes naves de guerra marcianas[2], inspirándose en las formas amenazadoras y bellas de la manta-raya marina, mientras Marcel Delgado, que había trabajado junto a Willis
O'Brien
en
King-Kong
(
King-Kong
, Ernest B, Schoedsack y Merian C. Cooper, 1933), se ocupaba de convertirlas en convincentes miniaturas, que se movieran con realismo por entre la impresionante y exacta maqueta del centro de Los Angeles, Pal seguía contando con Bonestell para los "dibujos astronómicos" y con Gordon Jennings, quien, al frente de un numeroso equipo de colaboradores, obtuvo un nuevo Oscar a los efectos especiales. La eficaz dirección de Byron Haskin, en la que era su primera colaboración con Pal, se vio reforzada por el brillante empleo del sonido —comparable al desarrollado años después post-Hitchcock y Bernard Herrmann en **Los Pájaros** (*The Birds*, Alfred Hitchcock, 1963)—, que obtendrían también su correspondiente Oscar, y de la música, compuesta por un habitual del "equipo Pal", Leith Stevens. Aunque se usó parte del material

desechado en **Cuando los mundos chocan** para las escenas de masas, pocas veces consiguió Pal momentos tan escalofriantes como la visión de ese Los Angeles destruido por los invasores, o la agonía final de éstos, víctimas de "*las más pequeñas criaturas de Dios*". El propio Pal se permitió un pequeño "cameo" en su más taquillera superproducción que es, a la vez, uno de sus filmes de *S. F.* más claramente "religiosos".

Algo cansado, quizá, del género al que había dedicado sus tres últimas producciones, en el mismo 1953 George Pal sorprende al público con una alegre y fantasiosa biografía del mítico Houdini, protagonizada por el matrimonio de moda en Hollywood; Tony Curtis y Janet Leigh. Como cabía suponer, Pal era un verdadero fanático del ilusionismo y la magia blanca —¿no son magia los FX, la animación y el propio cine?—, y como tal, un enamorado del personaje *bigger than Ufe* de Houdini, quien, además de ilusionista y experto en las más increíbles fugas, fue a su vez amigo de H.
P. Lovecraft,
y un inquieto espíritu, relacionado personalmente con el mundo del Ocultismo y el espiritismo. **El gran Houdini** (*Houdini*, 1953), fue dirigida con agradable corrección por George Marshall, poniendo énfasis en los aspectos más aventureros, arriesgados y sentimentales de la vida del gran mago, interpretado con absoluta convicción por Tony Curtis, quien trabajó sin doble en escenas tan peligrosas como la inmersión bajo hielo o el encadenamiento en lo alto de un rascacielos.



La conquista del espacio (*Conquest of Space* 1955), de Byron Haskin

Los números de magia frieron rodados casi todos en una sola toma, y Pal se negó a emplear efectos especiales cinematográficos, confiando plenamente en la pura magia circense. Con todo, lo más impresionante de este entretenido *biopic* son las últimas palabras de Houdini, en el momento de su trágica muerte: "*volveré, si existe alguna forma de volver, volveré*". Una vez más asoma el sentimiento religioso y espiritual de Pal, que en tantos aspectos coincidía con el del propio Houdini.

La siguiente colaboración entre Pal y el director Byron Haskin iba a tener lugar, también, fuera del cine fantástico propiamente dicho, aunque, en honor a la verdad, no se puede olvidar que **Cuando ruge la marabunta** (*The Naked Jungle*, 1954) fue realizada el mismo año que **La humanidad en peligro** (*Them!*, Gordon Douglas, 1954), y en pleno apogeo del cine de monstruos. Tomando como base un popular relato de aventuras de Carl Stephenson, y combinándolo con una trama romántica y exótica con ecos góticos a lo Brontë y Du Maurier, Haskin y Pal, ayudados por la atractiva pareja protagonista compuesta por Charlton Heston y Eleanor Parker, consiguieron todo un clásico del cine de aventuras en *technicolor*, cuyas escenas con miles de hormigas arrasando y

devorándolo todo, hombres incluidos, no pueden ser ignoradas por ningún buen aficionado al cine fantástico y de terror.

Pero se iba acercando el momento de volver a la ciencia-ficción. En el mismo 1954, mientras se gestaba la epopeya de Charlton Heston contra las hormigas caníbales. Pal se empezaba a mostrar interesado en llevar a la pantalla su novela favorita de Julio Verne: *leguas de viaje submarino*
20 000
. Pero Walt Disney también. Reunidos varias veces en intimidad, Disney y Pal, que al parecer se profesaban una sincera amistad desde la llegada a Hollywood del animador húngaro, llegaron a un acuerdo entre caballeros por el cual Disney, que había invertido ya y comenzado el rodaje del filme, terminaría su versión del clásico de Verne, mientras Pal se dedicaba a otros proyectos, sin celos ni rencor alguno. Algo que en estos tiempos, como recuerda el propio hijo de Walt Disney, Roy, parece imposible.

Olvidado, pues, Julio Verne —aunque la versión cinematográfica de Disney y Richard Fleischer se convertía mientras en todo un clásico, y conseguía el Oscar a los FX que solía llevarse siempre Pal —, el productor húngaro decide transformarse él mismo en un Verne de su tiempo, con una nueva incursión en el *Science Fact*, que pretende retomar el camino abierto cinco años antes por su propia **Con destino a la Luna. La conquista del espacio** (*Conquest of Space*, Byron Haskin, 1955) tomaba su título de un libro de Willy Ley y Chesley Bonestell, y su fundamento del ensayo *The Mars Project* de Werner von Braun, e intentaba ser un retrato realista de la vida en una estación espacial y de la llegada del hombre a Marte. Pronto aparece nuevamente el conflicto entre Ciencia y Religión, personificado ahora por la presencia de un fanático religioso, de nombre Samuel, que intenta sabotear el viaje al Planeta Rojo, afortunadamente sin conseguirlo. Pal sigue intentando el milagro humanista de conciliar Técnica y Religiosidad, planteando la aventura espacial como una forma de extender la gloria divina, personificada en el propio ser humano, por todo el Sistema Solar. Una visión tan blanca e ingenua como entrañable, que planea por toda la filmografía de Pal, y que perjudica aquí la visión actual del filme, demasiado *naif* en ocasiones[3].

Aún así, **La conquista del espacio** resulta, iconográficamente, un verdadero disfrute para el aficionado, pues sus imágenes y efectos especiales, concebidos por el mítico John P. Fulton, resumen toda la ciencia-ficción espacial de la Era *Pulp*, pasando revista a todos los motivos clásicos del género —lluvia de meteoritos incluida—, y resultando especialmente memorable la escena del entierro espacial, que, curiosamente, recuerda al entierro submarino de **leguas de**

viaje submarino
20 000
(*20.000 Leagues Under the Sea*, Richard Fleischer, 1954), e inspiraría mucho después a Nicholas Meyer el entierro galáctico de **Star Trek II. La ira de Khan** (*Star Trek II. The Wrath of Khan*, 1982), según su propia confesión. No es casualidad, por cierto, que la versión hispanoamericana de la serie televisiva **Star Trek** se retitulara como **La conquista del espacio**; se trataba de una maniobra comercial enfocada a que el público identificara la serie con el éxito cinematográfico de Pal y Byron Haskin.

Tres años tardaría Pal en dar su siguiente paso decisivo. Por vez primera, el productor decide convertirse en director de largometrajes, pero lo hace con un tipo de filme con el que está familiarizado desde sus primeros tiempos como *puppeteer* artesano: **El pequeño gigante** (*Tom Thumb*, 1958), una versión animada del *Pulgarcito* de los Hermanos Grimm. Y lo hace también, en parte, por la dificultad que encuentra para conseguir el respaldo económico necesario para rodarla, pues ningún estudio se atreve a hacer frente a los costes y riesgos de una producción pensada, en un principio, sólo para muñecos animados. Contrariado por la falta de confianza de sus amigos de Paramount, Pal se traslada a Inglaterra, bajo los auspicios de la MGM, con un presupuesto muy bajo, y decidiéndose por la combinación de animación e imagen real. Con partitura de Peggy Lee y Sonny Burke, contando con la jovial presencia de un perfecto Russ Tamblyn como Pulgarcito, y con la de los cómicos británicos Peter Sellers y Terry-Thomas, pero gracias sobre todo a los geniales muñecos creados y animados por sus nuevos colaboradores Gene Warren y Wah Chang, siempre bajo la directa supervisión de Pal, **El pequeño gigante** resulta todo un éxito artístico y comercial, que permite a su director y productor reencontrarse con su papel de animador, y desarrollar su afición al cine musical y a la comedia. Después de haber montado satisfactoriamente todas las complicadas escenas de animación e imagen real conjunta —el pobre Tamblyn se pasó todo el rodaje hablando y bailando solo, para ser después sobreimpreso junto a muñecos y personas—, Pal está dispuesto ahora a dirigir una nueva aventura de ciencia-ficción.

El tiempo en sus manos (*The Time Machine*, George Pal, 1960),

marca el retomo de Pal a la obra de Wells y el final de su etapa de los años 50, la mejor y más significativa para el cine fantástico. La idea de Pal con respecto al original de Wells es muy clara: si **La guerra de los mundos** había sido un filme prácticamente de terror, **El tiempo en sus manos** iba a serlo de aventuras, con una pizca de parábola social, respetando algo del carácter crítico y pesimista de la novela, aunque suavizando el cinismo de Wells hasta casi hacerlo desaparecer. Para lograr su enfoque, en lugar de trasladar la acción a la actualidad como hiciera en 1953, Pal conservó una ambientación totalmente victoriana, incluyendo el diseño *Art Nouveau* de la propia máquina. Por otro lado, para Pal el verdadero protagonista de **El tiempo en sus manos** no era otro que el mismo Wells, lo que insinúa de forma sutil e indirecta al colocar una placa metálica en la máquina que reza "*manufactured by H. G, Wells*", y de acuerdo con esto su primera elección de actores se dirigió hacia nombres como los de Paul Scofield, Michael Rennie y James Mason. Fue sin embargo Rod Taylor quien, fascinado por los dibujos de Pal, aceptaría finalmente la película, imponiendo su presencia mucho más juvenil y atlética al reflexivo personaje "wellsiano". Todo un acierto del que nacería no sólo gran parte del éxito del filme entre el público, sino también una duradera amistad entre actor y director.

El tiempo en sus manos (*The Time Machine*, 1960), de George Pal

Rodeado de su nuevo equipo de colaboradores, entre ellos Gene Warren, Wah Chang y Tim Barr (cuyos efectos especiales conquistarían otro Oscar para el "sello Pal"), Pal se volcó plenamente en esta producción, ocupándose personalmente de supervisar decorados, vestuario, color y guión, dibujando el *storyboard* completo, usando de nuevo viejas técnicas de fotografía ultrarápida, y consultando cada detalle tanto con el equipo de FX como con el propio Taylor, viejo fan de la novela de Wells, quien trataba, en sus propias palabras, de combinar el carácter altamente intelectual de un brillante científico con el de un tipo atlético, fuerte y romántico, a la contra del clásico científico despistado.

El siguiente filme de Pal es, sin duda, una obra menor, pero también un divertido *peplum* fantástico, basado en una novela de Gerald Hargreaves. **El continente perdido** (*Atlantis, the Lost Continent*, 1961), contaba prácticamente con el mismo equipo técnico que **El tiempo en sus manos**, en el que destacaba nuevamente la presencia del jefe de maquillaje de la Metro, William Tuttle, cuyas criaturas animalescas son lo mejor de este filme, en el que volvemos a encontrar el tema recurrente de Pal por excelencia: *Ciencia versus Natura*, aunque en esta ocasión, el planteamiento

claramente B de la película, y su ambientación de puro *peplum*, eliminan cualquier intento de dialéctica o ambigüedad, y la Naturaleza —léase Dios— castigará duramente al malvado imperio tecnicista de Atlantis. A destacar el inconfeso homenaje a Wells y su *La isla del Dr. Moreau*, y el no muy logrado empleo de descartes remontados procedentes del **Quo Vadis?** (*Quo Vadis?*, Mervyn LeRoy) de 1951.

El continente perdido (*Atlantis, the Lost Continent*, 1961), de George Pal

Era ya el momento de una nueva obra maestra. Una vez más, Pal abandona la ciencia-ficción para volver al mundo de las hadas y de sus *puppetoons*, realizando un proyecto con el que ya soñaba diecisiete años antes de emigrar a Hollywood: filmar la vida y obra de los hermanos Grimm. Apoyado ahora por la MGM a nivel de superproducción, Pal escogió a Henry Levin —experto en cine fantástico que había trabajado ya junto a Harryhausen e Irwin Allen — como director de la parte biográfica, reservándose para sí el dirigir y supervisar los tres cuentos de hadas introducidos a lo largo del filme. Si **Con destino a la Luna** había sido el primer filme de *S. F.* realizado en *technicolor*, Pal vuelve a hacer historia del cine, con la primera película rodada y proyectada en Cinerama. Nuevamente nos encontramos con los nombres de Gene Warren y Wah Chang (este último encargado de dirigir el cuento de *El zapatero y los duendes*, en el que reaparecerían triunfalmente los

viejos pero no olvidados *puppetoons*, en cuya animación colaboró esta vez el propio David Pal, hijo de George) y Tim Barr, además del maquillador William Tuttle. Escenas inolvidables, como la del "temible" dragón al que se enfrenta Terry-Thomas en *El hueso cantante*, se deben casi por completo al talento de Chang, quien se esforzó en el diseño de un monstruo que resultara feroz pero sin llegar a asustar a los niños, lo que solucionó cubriendo a la bestia de fantásticos diamantes.

Rodada en gran parte en escenarios naturales alemanes, **El maravilloso mundo de los hermanos Grimm** (*The Wonderful World of the Brothers Grimm*, Henry Levin y George Pal, 1962), seria el último éxito de Pal, la última ocasión en que el mago de la animación iba a poder trabajar a sus anchas en el cine, contando además con estrellas internacionales como Laurence Harvey, Karl Boehm, Claire Bloom, Oscar Homolka y con viejos amigos como Terry-Thomas, Russ Tamblyn e Yvette Mimieux; y dando rienda suelta a su imaginación, su humor blanco y su pasión por el musical.

Todo ello debido a un hecho tan lamentable como incomprensible: **The Seven Faces of Dr. Lao** (1964), quizá el filme más personal de Pal —quien se encargó nuevamente de la dirección — y uno de los mejor acogidos por la crítica, resultó un fracaso tal de taquilla que la MGM no volvió a confiar nunca más en Pal, y ni siquiera llegó a estrenar la película en algunos países —entre ellos España, claro—, enterrándola en el baúl de los recuerdos de la televisión. Basada en la difícil, satírica y extraña novela de Charles G. Finney, *El circo del Dr. Lao* —por cierto, uno de los clásicos de la literatura fantástica moderna peor vendidos en España, por si sirve el dato—, Pal suavizó, como era su costumbre, la historia original, dotándola de su propia filosofía del fantástico, pero esta vez sin evitar algunas escenas escabrosas que quizá no jugaron mucho en su favor, como el baile del dios Pan ante la recatada profesora de escuela rural. El caso es que esta sofisticada fábula, protagonizada por un inmenso Tony Randall, que interpretaba a siete personajes distintos bajo el increíble maquillaje de Tuttle, quien dibujó cada personaje modelando después el maquillaje sobre la afeitada cabeza de Randall; apoyada por los efectos y criaturas de Wall Chang y Tim Barr, rodada en los escenarios naturales de Culver City, y en cuya

campaña de publicidad la Metro invirtió varios millones, por un público acostumbrado a esperar de Pal o grandiosos espectáculos de *S. F.*, en las que no había que preocuparse por segundas lecturas o metáfora alguna.

Sin embargo, aquí está el "todo Pal": magia, mitología, crítica humanista, una profunda religiosidad panteísta, humor blanco —y no tan blanco—, conformando un retrato de su autor inequívoco y preciso. Bajo las máscaras de Lao, el sabio y maliciosamente bondadoso doctor amarillo, se esconde el rostro del propio Pal, siempre dispuesto a ver la magia interior en todo y en todos. Quizá, entre los pocos niños que captaran al verdadero Dr. Lao estuviera Steven Spielberg, pues cualquiera que haya visto las escenas del monstruo del Lago Ness —que se convierte de inofensivo pececillo en gigantesco saurio al contacto con el aire, para volver a encogerse bajo la lluvia— o escuchado el discurso final del viejo doctor, puede deducir por sí mismo de dónde han salido los famosos *Gremlins* del dúo Spielberg/Joe Dante.

Cuatro largos años tendrían que pasar para que Pal volviera a contar con la MGM para un nuevo filme, esta vez de pura ciencia-ficción sin concesiones, lejos de los presupuestos futuristas y optimistas de los años 50, de la ingenuidad de sus años dorados como productor, de la espectacularidad de sus superproducciones efectistas. Y no es que **El poder** (*The Power*, Byron Haskin, 1968) carezca de los habituales y excelentes FX de la casa, sino que su guión y enfoque, apoyados en la eficaz dirección de un maduro Byron Haskin, resultan totalmente adultos, violentos y terroríficos, sin concesión alguna.

El maravilloso mundo de los hermanos Grimm *(The Wonderful World of the Brothers Grimm, 1962), de Henry Levin y George Pal*

La historia de los dos telépatas —uno de ellos (Michael Rennie) prácticamente un *Serial Killer*, y el otro miembro de un pequeño grupo científico (George Hamilton, aunque el papel estaba pensado para Rod Taylor)— enfrentados a muerte, usando sus poderes psíquicos el uno contra el otro, no parecía propia del viejo George. Con un estilo de *thriller* implacable y lleno de suspense, la última colaboración Haskin/Pal parecía mostrar la amargura y el pesimismo que se había adueñado del viejo maestro de la animación. Naturalmente, el filme resultó un relativo fracaso, en gran parte debido a la insuficiente distribución que la desconfiada MGM hizo de él, y sólo el paso del tiempo acabaría elevándolo a obra de culto, especialmente a partir de su "redescubrimiento" como antecedente más que directo del **Scanners** (*Scanners*, 1980) de David Cronenberg.

Los años que siguieron a este último fracaso comercial serían amargos para Pal. Considerado por los gigantes de la industria hollywoodiense como un hombre de otro tiempo, anticuado y capaz tan sólo de producir un fracaso tras otro, ninguno de sus proyectos

posteriores a **El poder** sería tomado en serio. En el tintero, o en sus carpetas de dibujos, quedaron historias como la de una especie de Howard Hugues instalado en Las Vegas del futuro próximo o una segunda parte de **El tiempo en sus manos**, en la que quería reunir de nuevo a Rod Taylor y a Yvette Mimieux interpretando a sus viejos personajes. Sólo pocos años antes de su muerte, en 1975, la Warner Bros, confió en George Pal y en su proyecto de llevar al cine las aventuras de Doc Savage, el héroe *pulp* creado en los años 30 por Lester Dent bajo el pseudónimo de Kenneth Robeson, iniciando una prometedora serie cinematográfica —o televisiva, según se terciara— similar a la de James Bond, **Doc Savage: The Man of Bronze**, dirigida por Michael Anderson, adaptaba con fidelidad la primera novela de la serie, respetando su época y ambiente. Doc estaba interpretado por el entonces popular Ron Ely, que había encarnado a Tarzán para la televisión durante años; los efectos especiales eran sencillos pero eficaces… pero de nuevo Pal no acertó en su enfoque hacia el espectador. Si **The Seven Faces of Dr. Lao** y **El poder** habían sorprendido —desagradablemente a los estudios y al público mayoritario— por su profundidad y seriedad, y hasta por cierto pesimismo, **Doc Savage: The Man of Bronze** decepcionó por utilizar un sentido del humor abiertamente ingenuo y *camp*, en una línea muy próxima a la del **Batman** televisivo de los 60, cuando los aficionados —excitados por la gran campaña publicitaria desplegada a través de los *comics* y revistas *Marvel*— esperaban algo así como un filme-Bond en toda regla. Aunque vista hoy **Doc Savage: The Man of Bronze** sea perfectamente disfrutable, con su estilo autoparódico, su humor —una vez más, blanco—, su banda sonora a base de marchas de Sousa, y su estilo inequívocamente Pal, hay que reconocer que en su día erró por completo de dirección, abortando la proyectada serie —en cuyo segundo título se anunciaba ya alegremente la colaboración de Philip J. Farmer en el guión— y dando el golpe de gracia a la carrera de Pal[4].

George Pal murió en 1980, a la edad de 72 años. Desde **El maravilloso mundo de los hermanos Grimm** no había vuelto a tener ningún éxito en pantalla, y desde **El poder**, en 1968, no había vuelto a rodar hasta el definitivo fracaso de **Doc Savage: The Man of Bronze**.

The Seven Faces of Dr. Lao (1964) de George Pal

Y después de muerto, los aficionados, los faneditores y críticos especializados, le condenamos a una segunda muerte, sin dedicarle prácticamente ni una sola línea. Quizá tan sólo porque hacía un cine blanco, espectacular, lleno de color, inocencia y pura magia. Un cine de *S. F.*.. fantasía y animación, inteligente, adulto y hasta irónico, pero nunca perverso, siniestro u oscuro —como lo eran el de Corman o Jack Arnold—, y por lo tanto, condenado a la incomprensión de muchos aficionados actuales, como al final de su vida lo estuvo por los nuevos magnates de un Hollywood menos enamorado de la fantasía y de la magia. Y, sin embargo, no puedo dejar de pensar que, apenas seis años después de **Doc Savage: The Man of Bronze**, Steven Spielberg ganaría millones con **En busca del arca perdida** (*Raiders of the Lost Ark*, 1981), su propia versión de Doc, confirmando, a quien haya visto y sepa ver, que Spielberg no se lo debe todo a Walt Disney, a quien tantas veces se le compara, sino a George Pal, de quien aprendió no sólo a sorprender y maravillar, sino también a ejercer y mostrar la verdadera magia del cine, la religión mistérica que ambos han profesado siempre en

secreto, cada uno en su propio tiempo.

Revenge of the Creature (1955)
de Jack Arnold

La ciencia-ficción en el cine de Jack Arnold

El espacio ambiguo de la monstruosidad

Carlos F. Heredero

Hasta comienzos de los años setenta, la figura y la filmografía de un cineasta llamado Jack Arnold habían pasado completamente desapercibidos para los ojos de la crítica y de la historiografía. La reivindicación "cahierista" de inspiración hitchco-hawksiana y su esforzada "puesta en valor" de numerosos directores americanos antes ignorados, no llegó a reparar en su actividad. Tampoco desde las páginas antagonistas de *Positif*, y ni siquiera desde la perspectiva militante de Bertrand Tavernier (un apasionado "apóstol de la serie B", con el olfato algo irregular), se cae en la cuenta de las

notorias singularidades implícitas en la trayectoria de quien, por aquel entonces, no pasaba de ser un oscuro artesano de segunda línea, casi un amanuense contratado ocasionalmente por diferentes estudios de un Hollywood en crisis.

Será necesario esperar, por tanto, a las llamadas de atención del británico John Baxter[1], del francés Jean-Marie Sabatier[2] y del norteamericano John Brosnan[3] para empezar a mirar con atención el trabajo de este hombre. A partir de entonces, el interés por su obra comienza a arraigar en Europa, y ya en 1982, bajo el auspicio de Bill Krohn, *Cahiers du Cinéma* publica una amplia entrevista donde John Landis dialoga con su admirado colega y predecesor a sueldo de la Universal[4]. En paralelo, diferentes festivales internacionales dedicados a la ciencia-ficción vuelven sus ojos hacia las imágenes filmadas por Arnold[5].

Nada más lógico, por otra parte, si se tiene en cuenta que este modesto realizador dirige, en el corto espacio de seis años (1953/1958, ambos inclusive) un total de quince películas y, entre éstas, nada menos que siete títulos significativos inscritos en el territorio de la ciencia-ficción y del cine fantástico. Siete largometrajes que, además, son solamente la parte visible del iceberg, ya que el interés, los coqueteos y los proyectos de Arnold en torno al género amplían considerablemente el campo para explorar. Conviene ir más despacio, por consiguiente.

El camino hacia la industria

Hijo de una pareja de jóvenes emigrantes rusos, Jack Arnold nace en New Haven (Connecticut) el 14 de octubre de 1912[6], y ya durante los años treinta empieza a interesarse por la ciencia-ficción, especialidad a la que se hace adicto leyendo *Amazing Stories*. Desde la misma adolescencia, sin embargo, cultiva una vocación explícita de ganarse la vida en el teatro, y hacia el arte dramático encamina sus primeros pasos profesionales.

Cuando la familia se traslada a Nueva York y empieza a prosperar económicamente, antes de que el padre (un afortunado corredor de bolsa) se arruine por completo cuando sobrevenga el *crack* financiero de 1929, su hermana pequeña —Sylvia— le da sus

primeras lecciones de danza. Con el comienzo de la “Gran Depresión”, Arnold ingresa en la American Academy of Dramatic Arts y allí encuentra como compañeros, entre otros, a Hume Cronyn, Betty Field y Garson Kanin. Desde 1933 interpreta pequeños y medianos papeles en los escenarios de Broadway, consigue acceder después a las ayudantías de dirección y en 1940 ejerce ya como productor de una obra musical, titulada “Bright Lights”.

Aproximadamente por estas fechas es cuando el futuro director de cine, valiéndose de una pequeña cámara casera de
16 mm,
comienza a filmar a los actores mientras éstos, inadvertidamente, trabajan delante del público. La debacle de Pearl Harbor le sorprende interpretando un papel en el musical “My Sister Eileen”[7] y la entrada en guerra de los Estados Unidos trunca, de manera definitiva, la carrera del actor. Sus deseos iniciales consisten entonces en alistarse de cadete para entrenarse como piloto de aviación, pero sólo encontrará una manera —ciertamente singular— de acercarse al ejército…

Asentando en el viejo estudio de la Paramount, el Signal Corps (adscrito al Departamento de Estado) buscaba un operador para el rodaje de documentales de propaganda. Arnold, que jamás en su vida había visto una cámara de
35 mm,
consigue unas horas para familiarizarse con el equipo que posee el padre de un amigo, se presenta después a la prueba, gana la plaza y, para asombro propio, es asignado inmediatamente como ayudante de Robert Flaherty. Ocho meses de aprendizaje fértil junto al maestro (a lo largo de 1942) le proporcionan, a la vez, sus primeras lecciones de cine y el pasaporte para acceder, finalmente, a la fuerza aérea en servicios civiles.

Tras el final de la contienda, Arnold empieza a realizar, personalmente, numerosos documentales y películas promocionales (hasta un total de 25) para el Departamento de Agricultura y para diferentes instituciones privadas. Así es como llega a rodar, en 1950, su primer largometraje: **With These Hands**, una producción del International Ladies Garment Workers Union, donde se narra la historia del sindicato con el formato de un documental dramatizado

y por el cual obtiene una nominación para el Oscar. El premio, después, se queda fuera de su alcance, pero el prestigio conquistado le abre las puertas de la industria gracias a un contrato con la Universal: el estudio que va a conformar, y a marcar de forma indeleble, la etapa más larga y característica de toda su trayectoria como director.

Tras un periodo inicial de aprendizaje, el largo periplo de Jack Arnold en la factoría creada por Carl Laemmle se extiende desde 1953 hasta 1959 y abarca un total de quince títulos, pero entre medias cabe registrar, en 1958, dos fugas aisladas: a la Metro Goldwyn Mayer y a la Paramount para dirigir, respectivamente, **High School Confidential!** y **The Space Children**. Posteriormente, y cuando ya el viejo sistema de producción había entrado en crisis terminal, Arnold reorienta su carrera y encamina los pasos hacia la televisión, donde llega a dirigir, hasta bien entrados los años ochenta, casi doscientos episodios de múltiples series: **Perry Mason** entre ellas. Mientras tanto, su ritmo de trabajo en el cine va descendiendo y empieza a ser contratado, alternativamente, por unas u otras productoras, regresando a la Universal en 1964 para realizar The Lively Set y filmando, en total, nueve películas más hasta llegar a **Conspiración en Suiza** (*The Swiss Conspiracy*, 1976), con la que se cierra definitivamente su filmografía.

Un artesano amante de la ciencia-ficción

Por el talante y la formación personal, pero también como sujeto de unas precisas coordenadas históricas, toda la trayectoria de Jack Arnold en el seno de la Universal se identifica con la práctica de un director adaptado como un guante a un sistema de producción muy específico y férreamente codificado (el de la serie “B” de los grandes estudios) que se encuentra, sin embargo, en su fase crepuscular. Semejante naturaleza implica, por un lado, la subordinación a unas opciones creativas y a un sistema de trabajo en donde los márgenes de autonomía para el director son muy limitados y, al mismo tiempo, la apertura de ciertas grietas en los muros del sistema por las que resulta posible introducir, de forma más o menos problemática, un cierto “diferencial”.

It Camen from Outer Space (1953), de Jack Arnold

De hecho, prácticamente todas las películas dirigidas por Arnold en este período, casi siempre después de haber sido asignado a cada proyecto sin consulta previa, están escritas y reescritas por varios guionistas, filmadas en diez o catorce días, a razón de ocho, nueve o diez páginas por cada jornada, a partir de un guión definitivo y con un montaje (en el que no participa el director) siempre controlados muy de cerca por el *producer* —o productor ejecutivo— de cada título, con actores impuestos por la nómina de segunda línea del estudio, con presupuestos muy reducidos y obligando a todos los artesanos implicados a multiplicar su inventiva y a poner a prueba su profesionalidad.

Sin embargo, a las alturas de 1953 el funcionamiento de este esquema va ganando permeabilidad. Al menos, la suficiente para ser capaz de integrar —a veces con abundantes contradicciones— la intervención ocasional de ciertas preferencias o capacidades de un determinado director en alianza —no siempre deliberada— con los colaboradores que pueden dotar de personalidad propia a facetas concretas o esenciales de algún título en particular: en lo que atañe a la ciencia-ficción, prioritariamente los guionistas, el diseño de

vestuario y decorados o el ingenio de los efectos especiales. Todo ello, claro está, bajo el impulso, la complicidad o la audacia del correspondiente productor ejecutivo.

Sin tener en cuenta la dicotomía expresada por el mecanismo del sistema y por la potencialidad de sus "diferenciales" internos no es posible comprender el desarrollo que ofrece la obra de Jack Arnold en el terreno de la ciencia-ficción. A la sazón, una parte decisiva de esa filmografía aparece bajo el padrinazgo de dos productores: William Alland y Albert Zugsmith. El primero, antiguo actor y ayudante en el Mercury Theatre de Orson Welles —con quien luego colabora en **Ciudadano Kane** (*Citizen Kane*, 1940)[8]—, es el productor de siete de sus películas y, entre ellas, las cuatro primeras inclusiones de Arnold en el género: **It Came from Outer Space** (1953), **La mujer y el monstruo** (*Creature from the Black Lagoon*, 1954), **Revenge of the Creature** (1955) y **Tarantula** (1955); es decir, las cuatro piezas que cimentan el prestigio y la competencia del director en este campo específico, a las que más tarde se añadirá también **The Space Children**.

La batuta de William Alland, especializada en el área de la ciencia-ficción y del terror dentro de la Universal[9], se puede localizar igualmente en **The Deadly Mantis** (Nathan Juran, 1957), y es fundamental para que Arnold pueda desarrollar, a partir de su conocida afición por el género, algunas de sus intuiciones personales. Albert Zugsmith, a su vez, es el productor de los melodramas más sombríos de Douglas Sirk (**Escrito sobre el viento**/*Written on the Wind*, 1947, y **Angeles sin brillo**/*The Tarnished Angels*, 1958), y aparece como artífice de cinco filmes de Arnold, pero —sobre todo— de la valiosa y muy singular **El increíble hombre menguante** (*The Incredible Shrinking Man*, 1957): una apuesta especifica muy distanciada del resto de las componentes del ciclo.

La séptima película que cierna la serie es **Monster on the Campus** (1958), pero ésta es ya una producción de Joseph Gershenson, y no en balde pertenece a una onda bien diferenciada de las anteriores. El bloque más homogéneo, por consiguiente, es el de los cinco títulos producidos por William Alland y, dentro de éstos, el de los cuatro iniciales generados en el interior de la Universal, que comparten un esquema narrativo con notorias

similitudes, una atmósfera visual de reconocible parentesco y unas sugerencias internas inequívocamente familiares, relacionables entre sí con abundantes grados de coherencia.

La monstruosidad humanizada y la humanidad monstruosa

Las cuatro historias que articulan las ficciones respectivas de **It Came from Outer Space, La mujer y el monstruo, Revenge of the Creature** y **Tarantula** se apoyan en un esquema tradicional para fundamentar la identificación de los espectadores con los protagonistas que conducen el relato y que impulsan el desarrollo de la acción. Ese protagonismo corresponde, en todos los casos, a "una pareja en formación": bien en fase de noviazgo ya establecido previamente al comienzo de la narración (las dos primeras, escritas ambas por Harry Essex) o bien con una relación nueva fraguada a lo largo de la historia (las dos segundas, escritas por Martin Berkeley). En las cuatro ocasiones la complicidad de la pareja tendrá que enfrentarse, simultáneamente, con el desafío de "lo extraño" y con un "antagonista escéptico", portador de un punto de vista opuesto en su manera de acercarse o de relacionarse con la alteridad de lo extraño o de lo monstruoso.

La mujer mostruo *(Creature from the Black Lagoon, 1954) de Jack Arnold*

La singularidad más significativa de estas películas reside, precisamente, en la naturaleza de la "relación con lo extraño" propuesta por Arnold y sus guionistas: una relación en la que se mezclan miedo y fascinación, horror y respeto, interés por lo desconocido y repulsión por lo monstruoso; una relación, al mismo tiempo, que funciona en doble sentido y en donde el elemento extraño o bien mantiene una actitud no beligerante (los alienígenas de **It Came from Outer Space**) y claramente pacifista (**The Space Children**), o bien aparece como víctima de humanos depredadores (el monstruo anfibio de las dos entregas de **Creature…**) o como producto aberrante de una perversión científica igualmente humana, en el caso de **Tarantula**.

En el universo fantacientífico de Arnold, cabe decir, "*el peligro no viene del exterior, sino que se encuentra en nosotros mismos*"[10]. Desde esta perspectiva, la monstruosidad deja de ser un mero vehículo provocador del escalofrío o del terror convencional, para convertirse en un agente revelador de nuestra propia monstruosidad (léase: intransigencia inquisitorial, depredación de la naturaleza, aberraciones científicas o planes belicistas, según las películas). Los elementos "extraños" no son contemplados como "*perturbadores del*

orden social"[11], sino como detonantes de las tensiones subyacentes y desveladores de las anormalidades que anidan, disfrazadas de civilización, en el universo de lo real.

Se comprenderá, entonces, el escaso énfasis de Arnold y de sus colaboradores (oponiéndose frecuentemente a los deseos y presiones del Estudio) sobre el carácter monstruoso de los "cuerpos extraños", a quienes —por el contrario— se tiende a humanizar lo más posible. Este proceso, que busca la "humanización de la anormalidad", invierte los términos de la ecuación clásica de la ciencia-ficción y subvierte la lectura tradicional del género, pero es que —además— se desvela sistemático y siempre orientado en la misma dirección, como ponen de relieve las sucesivas películas y las opciones que Arnold ensaya en su interior.

Así, los "visitantes" de **It Came from Outer Space** aparecen con su real apariencia monstruosa de ojo ciclópeo en contadísimas y aisladas ocasiones, ya que la mayoría de sus intervenciones están filmadas con planos subjetivos (sobre los humanos) que sustituyen a la mirada de los *aliens*. Esta operación tiende a identificar a los espectadores con "lo diferente" y a enfrentarlos con el reflejo de la monstruosidad inquisitorial agazapada en el universo terráqueo. De la plena conciencia por parte de Arnold sobre el sentido que pretendía conferir a la película quedan sus palabras: "*Yo no quería mostrarlo y sólo pretendía filmar su punto de vista (…) pero el estudio vino con 'el (…). Yo estaba en contra, y lo filmé pensando que luego podría cortarlo, pero el estudio insistió en conservarlo dentro del filme. Pese a todo, procuré reducirlo al mínimo*
ojo'
"[12].

A mayor abundamiento, esos mismos extraterrestres informes y gelatinosos tienen la capacidad de transformarse para tomar la apariencia humana (primacía de la mente sobre la materia) mientras que, en las primeras versiones del guión, habían sido concebidos a *sensu contrario*; es decir, como criaturas capaces de alterar nuestra percepción de ellas. *Item* más: el monstruo anfibio de **La mujer y el monstruo** y de su secuela posee una candorosa similitud con las formas humanoides sólo desmentida por el revestimiento de escamas y por las membranas de las extremidades, mientras que su mirada, su expresión y su comportamiento, están

moldeados expresamente para provocar en el espectador más solidaridad que horror.

La "tarántula" se escapa, es cierto, a esta consideración, pero no así las deformaciones que el nutriente experimental causante del gigantismo genera en el investigador y en sus ayudantes: verdaderos monstruos que nacen del interior de las personas. En **The Space Children**, a su vez, los *aliens* benefactores tienen forma de cerebro humano y todo su ser es una creciente masa encefálica: una perversa sustitución alegórica dentro de un filme destinado, esencialmente, a enfrentar la conciencia de los extraños con la irracionalidad descerebrada de los humanos que construyen un mortífero armamento nuclear.

Tarantula (1955), de Jack Arnold

Finalmente, la mutación de **Monster on the Campus** da lugar a una versión *sui generis* de la dicotomía Jekyll/Hyde y, por tanto, a una nueva expresión de idéntico axioma: para Jack Arnold, la ciencia-ficción es el territorio poético donde la anormalidad de los

extraños se descubre inquietantemente humana y donde la apariencia de la normalidad se desvela como mera carcasa de la monstruosidad. Pero también, y dando un paso más hacia adelante, el espacio donde el universo real y cotidiano deviene —en sí mismo — un mundo fantástico y amenazador, como va a poner en evidencia su obra maestra: **El increíble hombre menguante**.

Sin embargo, esta concepción de carácter revulsivo y progresista, que no tiende a demonizar las fuerzas extrañas ni a idealizar las bondades humanas (de donde se infiere una visión poco tranquilizadora para el espectador y nada moralista) se ve contrarrestada por un enfoque conservador (más acorde con los esquemas tradicionales del género) al plantear el conflicto de la mayoría de los filmes como producto de la irrupción de los hombres en mundos desconocidos: parajes idealizados desde una perspectiva romántica (el alto Amazonas visitado por los ictiólogos de **La mujer y el monstruo**), investigaciones científicas arriesgadas (la experimentación con nuevos alimentos en **Tarantula**) o los asuntos internos de misteriosos y pacíficos *aliens* extraviados en la Tierra, como es el caso en **It Came from Outer Space**.

La óptica de Arnold, empero, se decanta más hacia un implícito alegato ecológico *avant la lettre*: la contaminación de las aguas y los peces muertos (en **La mujer y el monstruo**), la defensa del derecho a la diferencia y la denuncia de la intransigencia frente a "lo distinto" (en **It Came from Outer Space**, pero también en **La mujer y el monstruo**) o la admonición pacifista y antibélica (**The Space Children**). Y no deja de ser curioso que a lo largo de unos años todavía muy marcados por la histeria reaccionaria del maccarthysmo, la ciencia-ficción aparezca como portadora de una visión tan poco sectaria y tan escasamente patriótica, si se exceptúa el caso aislado de **Tarantula**, donde la intervención final del ejército nacional acaba de manera brusca y simplista con el peligro amenazante del "mundo fantástico". No por casualidad, uno de sus guionistas es Martin Berkeley: furioso delator de Dashiell Hammett y de varias decenas más de sospechosos durante la "caza de brujas".

De lo que no se escapan las películas de Arnold, sin embargo, es del síndrome atómico sobre el peligro nuclear que se cierne, como una imparable mancha de aceite, sobre la ciencia-ficción del periodo: con excepción de la criatura anfibia, producto de una anormalidad evolutiva, y de los *aliens* transformistas de **It Came from Outer Space** (que aterrizan por accidente en nuestro planeta), el resto de las anormales monstruosidades catalogadas tienen, en su origen, algún tipo de manipulación atómica o radiactiva: los isótopos del nutriente que causa el crecimiento de la tarántula, la nube que impregna al "increíble hombre menguante", las armas nucleares contra las que se rebelan los alienígenas cerebrales de **The Space Children** o el celacanto preservado por una radiación en **Monster on the Campus**.

En otro orden de cosas, y por una curiosa debilidad, los *aliens*, la "criatura" de la Laguna Negra y hasta la tarántula parecen tener una incontenible debilidad "voyeurística" por el sexo femenino. De hecho, la contemplación de las mujeres en su intimidad más sensual llega a fascinar a la bestia (el hombre-pez embelesado ante la inmersión acuática de Kay en **La mujer y el monstruo**: una secuencia similar en **Revenge of the Creature**, acompañada de otra adicional en la que el anfibio se queda traspuesto cuando ve a Helen en ropa interior entrar en el cuarto de baño) o consigue excitar al monstruo: los ojos y fauces de la tarántula gigante poco

antes de arremeter contra la casa, observando a Stephanie por la ventana, de manera furtiva, cuando ésta empieza a desvestirse para dormir.

Economía expresiva y concisión visual

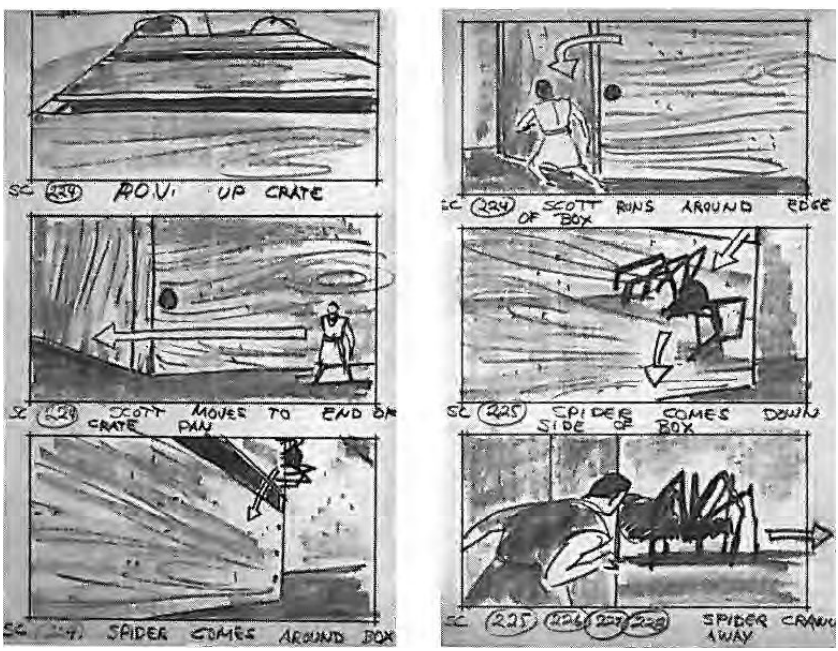
Dentro de este peculiar universo, que dota a las sucesivas incursiones de Arnold por el terreno fantacientífíco de algunas singularidades atendibles, la articulación gramatical de los filmes, su imbricación sintáctica y su textura visual vienen determinadas en buena medida por la estructura de producción de la serie B en el seno de la Universal. Se debe tener en cuenta, a estos efectos, que la rapidez extrema de los rodajes, la obligación de utilizar actores que casi siempre venían impuestos por el estudio y la necesidad de trabajar en decorados funcionales o en escenarios naturales de acceso fácil y barato condicionan muchas de las opciones estéticas ensayadas.

Pese a todo, y sin salirse de este modelo artesanal en el que Jack Arnold parece que conseguía moverse con relativa comodidad, no resulta difícil distinguir algunos de los rasgos más evidentes de sus formas expresivas. Aficionado a ensayar con los actores y con la cámara antes de empezar a rodar, y habituado a preparar mediante precisos y detallados *storyboards* la planificación de sus filmes[13], Arnold es un director de modales limpios y contundentes, ajeno a cualquier retórica compositiva y buscador vocacional de atmósferas convincentes para la concreción visual de sus películas de ciencia-ficción.

Como puede verse en la forma de introducir las sucesivas apariciones del hombre-anfibio en **La mujer y el monstruo**, en la manera de planificar el ataque de la tarántula a la casa donde vive Stephanie o en la secuencia del ataque del gato contra Scott en **El increíble hombre menguante**, Arnold acostumbra a crear los "clímax" de sus filmes de forma directa pero nada simplista, calculando muy bien la graduación de los planos y articulando el espacio diegético con notoria sabiduría visual. La sencilla economía narrativa de cada secuencia no se fundamenta sobre el despojo esencialista, sino sobre la utilización eficaz de los encuadres

mínimos imprescindibles y de los movimientos de cámara necesarios para filmar los hechos con una concisión y una sequedad que tiende a evitar la tentación autocomplaciente.

Ajeno por igual a los excesos melodramáticos y a la infección sentimental, el estilo de Arnold no se entretiene en florituras: va al grano narrativo desechando toda apoyatura "de recurso" para engrasar la sintaxis (de ahí que sus narraciones parezcan algo bruscas), evita cualquier meandro o digresión en la concatenación de los acontecimientos y elude con decisión todo rasgo esteticista que no resulte inmediatamente funcional, por lo que —casi sin proponérselo— sus películas privilegian la expresión sobre la belleza y la acción sobre la reflexión.



Storyboard de **El increíble hombre menguante** (*The Incredible Shrinking Man*, 1957), de Jack Arnold

Esta manera de planificar y de narrar no es tanto consecuencia de un *a priori* estilístico determinado (para el que no había hueco en el sistema de trabajo que hacía posible estos títulos) como la resultante de dos vectores: la propia personalidad del realizador[14], de talante directo y antiretórico, y la misma naturaleza narrativa

derivada de un diseño de producción que obligaba al director y al montador a comprimir las historias en un espacio generalmente muy breve de tiempo: ninguno de los filmes considerados excede de los ochenta y dos minutos en su metraje original (caso de **Revenge of the Creature**) y sólo son necesarios sesenta y nueve para contar la historia contenida en **The Space Children**. Una exigencia que venía determinada por el destino habitual de este tipo de producciones, utilizadas para servir de complemento en los programas dobles de los cines americanos.

Jack Arnold siempre se consideró a sí mismo un "narrador de historias", pero rechazaba la especialización: "*me siento más como un viejo médico general que cuida de todo el cuerpo cuando estéis enfermo y que atiende a domicilio también*"[15]. Desde esta atalaya profesional, sin embargo, la Universal confió en él —como especialista del género reconocido por el Estudio— sus proyectos de ciencia-ficción más heterodoxos y le permitió, incluso, abrir espacios de inventiva personal y de cierta audacia en la preparación, diseño y realización de las películas.

***It Came from Outer Space** (1953) de Jack Arnold*

Los capítulos de una trayectoria

Con un presupuesto total de
750 000
dólares, **It Came from Outer Space** (1953) tiene una significación particular por el lugar que ocupa en la producción de la Universal durante los años cincuenta. Por un lado, supone el primer proyecto del estudio filmado en el sistema de tres dimensiones (3D), siguiendo en esto los pasos de la Warner (que inauguró la experiencia con **Los crímenes del museo de cera***/House of Wax*, Andre de Toth, rodada en el mismo año) y, a la vez, puede considerarse como el título-matriz de toda la serie "B" de ciencia-ficción que va a desarrollar la productora a partir de entonces, dando origen —incluso— al modelo de héroe característico de estos filmes.

Filmada en blanco y negro y con una fotografía estereoscópica (premisa obligada del 3D), algunas de sus copias fueron tintadas en sepia para realzar los escenarios del desierto. Ambos procedimientos (fotográfico y cromático) dieron como resultado unas condiciones de proyección que, en la actualidad, son muy difíciles de reproducir. Se trataba, igualmente, de la primera ocasión en la que un relato de Ray Bradbury ("The Meteor") era llevado a la pantalla: un texto escrito inmediatamente antes que *Fahrenheit 451* y que surge, por tanto, bajo la influencia de la "caza de brujas". De hecho, si este último puede considerarse como una requisitoria contra la censura intelectual, el primero no es otra cosa que un alegato contra el miedo a la diferencia.

Esa misma orientación es la que Arnold va a potenciar desde su propia determinación (contrariada por el Estudio) de identificar lo más posible a los alienígenas visitantes con la apariencia humana, llevando la ambigüedad hasta el límite de sugerir que el joven astrónomo protagonista pudiera ser, también, un "invasor" emboscado: "*bajo el peso de la era McCarthy corríamos asustados de todo para no ser sospechosos de comunismo (…). Estas eran las cosas que quería expresar, especialmente en esos tiempos políticos que vivíamos. Pudimos hacerlo y sacarlo adelante porque se trataba de una*

fantasía…”[16], recuerda el director.

De esta manera, la primera incursión de Arnold por el territorio de la ciencia-ficción se convierte, curiosamente, en un título precursor de la decisiva **La invasión de los ladrones de cuerpos** (*Invasion of the Body Snatchers*, Don Siegel, 1956), donde se prolonga, hasta sus últimas consecuencias, la misma idea de la usurpación del cuerpo humano. Por consiguiente, más allá de su ingenuidad dramática y de la tensión débil bajo la que se resuelve el conflicto planteado. **It Came from Outer Space** se aleja voluntariamente del espacio de la *horror movie* para ofrecer una historia de extraterrestres completamente desprovista de toda tentación apocalíptica y convertida, por el contrario, en una abierta denuncia de la xenofobia y de la intolerancia frente a lo desconocido.

La experiencia satisfactoria con el 3D hace que la Universal encargue a Jack Arnold, inmediatamente después, la realización en el mismo sistema de un pequeño *film noir* (**The Glass Web**), filmado durante el verano de 1953 como antesala de la puesta en marcha de un proyecto impulsado de nuevo por el productor William Alland. El encargo consiste en desarrollar una historia de Maurice Zimm, para lo que Arnold vuelve a trabajar con el guionista Harry Essex y elabora un minucioso *storyboard* previo. La idea global convence al Estudio y, una vez aprobada, acaba dando lugar a su tercera película en 3D, todavía más barata que el primer *science-fiction* (tan sólo
650 000
dólares) y generadora, tras el estreno, de un inesperado éxito económico y popular.

Así nace **La mujer y el monstruo**, filmada en los pantanos de Florida y cuya ficción se desarrolla en un paraje incontaminado del alto Amazonas: escenario selvático en el que irrumpen los agentes de la civilización (unos ictiólogos en busca de rarezas evolutivas) y donde se escenifica una subterránea y romántica representación primaria de la historia de amor entre la “bestia” (el hombre anfibio que ve invadido su hábitat) y la “bella” (la joven Kay, deseosa de dejar en paz a la criatura). La clara opción por la humanización del monstruo empieza en su propio diseño y prosigue con el moldeado de su comportamiento: sólo ataca cuando se ve agredido o intuye el

peligro, es consciente de “su diferencia”, se muestra triste y abatido mientras permanece entre rejas y queda fascinado ante la sensualidad que emana del baño de Kay, a quien se aproxima en secreto, imitando sus movimientos, dentro de una hermosa secuencia subacuática de sentido erótico y coreográfico.

El vigoroso y largo movimiento de cámara que abre el filme (una grúa que desciende desde las copas de los árboles y un *travelling* que se avalanza hacia la garra fósil) introduce con energía a los humanos en el universo fantástico en el que vive la criatura. A partir de entonces, la película sumerge a sus protagonistas en un mundo casi onírico, que a veces toma perfiles de atmósfera gótica (el entorno tropical de la Laguna Negra) y en ocasiones se desliza hacia una iconografía romántica como la que propone la gruta submarina. Una inmersión que Jack Arnold filma con especial acento en la fisicidad de los encuentros, de los movimientos y de los objetos, con notorio dinamismo narrativo, pareja habilidad para definir con toda precisión a cinco personajes y con plena conciencia sobre el escepticismo que le merecen los científicos y sobre la simpatía que le provoca su entrañable monstruo enamorado.

Esta nueva reflexión sobre la capacidad depredadora del hombre y sobre su impotencia paralela para asimilar la diferencia de “lo extraño” aparece envuelta en una atmósfera de misterio que no elude la belleza y cuya estética bordea la frontera surreal en más de una ocasión.

La mujer y el monstruo (*Creature from the Black Lagoon*, 1954), de Jack Arnold

Su sustrato mítico y *naïf*, impregnado por igual de contornos románticos (el eco de **El Fantasma de la ópera** reverbera en alguna secuencia) y de contagiosa complicidad hacia la criatura-víctima de su pasión amorosa, está en la base de su popularidad: conviene recordar que, un año después, la Marilyn Monroe de **La tentación vive arriba** (*The Seven Year Itch*, Billy Wilder, 1955), al salir del cine, no duda en expresar su solidaridad con el hombre-pez: "*sentí pena por la criatura… pienso que sólo suplicaba afecto*".

Esa misma aceptación, y su consiguiente expectativa de beneficios, provocan, de inmediato, que la Universal encargue al tándem William Alland/Jack Arnold la realización de una secuela. En este caso, será el propio productor quien proporcione la historia básica luego desarrollada en el guión por Martin Berkeley como sustituto de Harry Essex. Pero no son éstos los únicos relevos significativos que cabe registrar en la gestación de **Revenge of the Creature** (1955): también el director artístico Bernard Herzbum, a quien se le deben los diseños de **It Came from Outer Space** y **La mujer y el monstruo**, es sustituido ahora por Alexander Golitzen y Alfred Sweeney (los mismos que después se harán cargo de

Tarantula), y los resultados no están a la altura.

En primer lugar, porque la repetición del mismo esquema de fondo (en lo que atañe a las relaciones de la criatura con una joven ictióloga) desvela ya cierta mecanicidad repetitiva apenas compensada por una realización menos inspirada y que no encuentra en los escenarios elegidos (un acuario de Florida) la atmósfera de misterio y primitivismo que envolvía a la creación original.

Tarantula (1955) de Jack Arnold

El cautiverio que ahora sufre el hombre-anfibio es poco propicio para el vuelo de la fantasía estética, la peripecia argumental es más deudora de una forzada prolongación que de las necesidades intrínsecas de la historia y un desenlace estrictamente duplicado del anterior (que se cierra, además, con un plano final idéntico) ya no aporta ninguna sorpresa y se descubre meramente mimético.

Las imágenes de **Revenge of the Creature** serán las últimas que Jack Arnold, la Universal y el propio Hollywood filmen con el 3D, cuyo complicado sistema de proyección termina por sancionar su derrota frente a la espectacularidad del Cinemascope, nacido

también en 1953 pero más efectivo para hacer frente a la competencia televisiva. Sin embargo, la figura del hombre-anfibio reaparecerá después en una segunda secuela: **The Creature Walks Among Us** (1956), que Arnold ya no quiso dirigir y que decidió confiar a su ayudante de realización, John Sherwood, para que debutara como director. Por otro lado, la naturaleza de las criaturas anfibias también encontrará más adelante nuevas formulaciones, como son las que aparecen en **La isla de los hombres peces** (*di Uomini Pesce*
L'Isola
, Sergio Martino, 1978) o **Humanoides del abismo** (*Humanoids from the Deep*), una producción de Roger Corman dirigida por Barbara Peeters en 1980.

Los pasos de Arnold discurren después por el territorio de dos pequeños *westerns* (**The Man from Bitter Ridge**, 1955, y **Red Sun-down**
, 1956), pero entremedias aborda un nuevo proyecto de ciencia-ficción, que será el último de este género dirigido en la Universal bajo la batuta de William Alland: **Tarantula** (1955). El punto de partida, por primera vez, es una historia que él mismo se encarga de escribir, luego desarrollada por Robert M. Fresco y Martin Berkeley, rodada en tan sólo diez días y planteada por el Estudio como una réplica del éxito alcanzado por la Warner con **La humanidad en peligro** (*Them!*, Gordon Douglas, 1954).

El pretexto de las mutaciones producidas por factores atómicos, radiactivos o nucleares, y que dan lugar a monstruosidades animales, genera una abundante filmografía[17] en la que **Tarantula** se inserta con modesta eficacia. La araña descomunal que deambula por el desierto (en localizaciones casi idénticas a las de **It Came from Outer Space**) y que atemoriza a una pacífica población rural se inscribe, a su vez, en la corriente prolífica del gigantismo[18], y ya no aparece como resultado de un proceso evolutivo, sino como una anormalidad surgida del laboratorio.

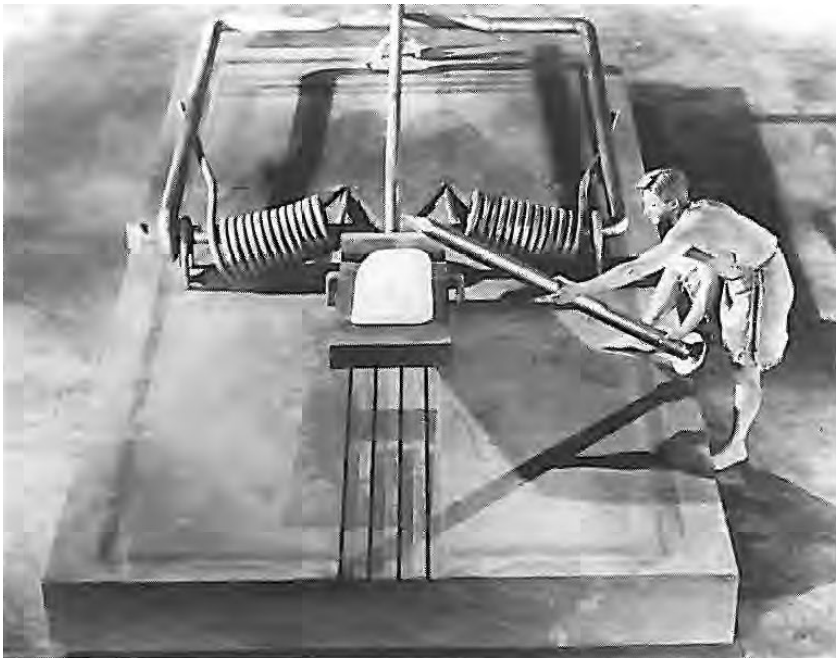
En este caso, Jack Arnold deriva la película hacia la vertiente del horror monstruoso, valiéndose de los rostros deformados del científico y de sus ayudantes, al mismo tiempo que subraya la dimensión depredadora de la araña. El peligro que ésta representa, su tratamiento y su resolución conducen la historia, sin embargo,

por derroteros más conservadores, pero en su transcurso surgen algunos hallazgos que merece la pena retener.

Por un lado, la imagen casi surreal (potenciada por el encuadre) de la amenazadora tarántula avanzando sobre la ciudad, mientras las casas y los habitantes de ésta semejan vulnerables miniaturas. Por otro, y sobre todo, ese momento —ya citado— en el que el monstruo acerca sus ojos y fauces a la ventana, filmado de tal manera que ésta se convierte en una segunda pantalla (cine dentro del cine) verdaderamente terrorífica: es un efecto visual de enorme impacto, que Arnold volverá a utilizar en **El increíble hombre menguante** cuando el gato doméstico amenaza la casa de juguete en la que se ha refugiado el diminuto Scott Carey. Allí como aquí, todo será cuestión de perspectivas.

Y en efecto: la inversión de la perspectiva humana y el descubrimiento de que lo monstruoso y la amenaza del peligro anidan en el ámbito de lo cotidiano constituyen las dos líneas de fuerza que articulan esta obra excepcional. Dos sugerencias que multiplican sus implicaciones en el interior de una película ciertamente insólita, y cuyas imágenes se adentran, a tumba abierta, en la vorágine del "fantástico". A la sazón, **El Increíble hombre menguante** es el fruto del segundo encuentro entre Jack Arnold y Albert Zugsmith, quien acaba de producir poco antes **Escrito sobre el viento** y se dispone a impulsar inmediatamente después **Angeles sin brillo**. Pero también es, ante todo, el derivado final de una novela escrita por Richard Matheson…

En el texto de Matheson nace, efectivamente, el planteamiento básico del viaje hacia lo infinitesimal emprendido por Scott Carey después de que una nube radiactiva impregnara su cuerpo durante las vacaciones. Un viaje que conduce a su protagonista desde la perdida progresiva de su integración en el mundo cotidiano hasta su reacomodo en el mundo cósmico de los seres moleculares.



El increíble hombre menguante (*The Incredible Shrinkng Man*, 1957), de Jack Arnold

Lo fascinante de ese proceso es que se desarrolla sin salir en ningún momento del universo real, convertido éste en territorio fantástico tan sólo por la función de la mirada que fusiona a uno y a otro desde perspectivas inversas. Es decir, Scott disminuye progresivamente de tamaño, pero los muebles, los objetos, el gato y los insectos de su hogar siguen siendo los mismos: sólo la modificación de su perspectiva sobre ellos les convierte en factores amenazantes y en agentes del terror. La inversión ya se ha consumado: aquí, una diminuta araña normal deviene, a los ojos del protagonista, un monstruo tan peligroso como la realmente gigantesca de **Tarantula**.

Si el lugar poético de lo fantástico, siguiendo a Gérard Lenne[19], es la zona de encuentro entre lo imaginario y lo real, ese espacio ocupa, en El **increíble hombre menguante**, la mirada de Scott y la del espectador que se identifica con él. Desde su óptica arranca el tobogán por el que se desliza toda La odisea y que genera, simultáneamente, una inquietante reflexión "*sobre la relatividad de nuestra relación con el mundo exterior y el condicionamiento físico de*

nuestros valores internos"[20]. La faceta surreal de esa aventura surge, precisamente, de la función y de la reflexión de la mirada sobre el mundo real. A su vez, la exploración visual de ese proceso ahonda y profundiza el abismo…

En este sentido, Jack Arnold aprovecha con maestría los catorce decorados de tamaños distintos, construidos ex profeso para el rodaje, y va modulando con precisión narrativa la graduación de los síntomas que expresa la progresiva reducción de Scott. Como ha planteado José María Latorre a propósito de la obra de Richard Matheson, "*no se propone un mundo, sino una forma de mirar el mundo*"[21], lo que conduce a lo que él mismo ha llamado "*la extrañación ante lo insólito*"[22]. La coherencia de este planteamiento, potenciado y enriquecido por una puesta en escena controlada con precisión matemática (Arnold dibujó un *storyboard* extraordinariamente minucioso en todos los detalles), inyecta al relato un profundo pesimismo que el estudio, en un principio, pretendía alterar medíante la impostación de un *happy end* convencional: encontrando un suero que devolviera su tamaño original al pobre y desafortunado Scott.

Sin embargo. Jack Arnold insistió en dejarlo como estaba y propuso añadir un discurso que contenía algunas consideraciones sobre sus ideas particulares acerca de Dios y del universo: un parlamento de índole metafísica en busca de un sentido para el destino de Carey y tendente a suavizar la definitiva disolución de éste en el polvo del universo cósmico. Ni el guión original de Matheson (estructurado en forma de *flashback*), ni la reescritura posterior de Richard Alan Simmons (no acreditada por imposición expresa del novelista, y de la que nunca se ha hablado en España) contienen esas palabras que, finalmente, resultan ajenas a la diégesis del filme y demasiado forzadas desde el exterior.

La grandeza final de esta modesta producción, cuyo coste no rebasó los
700 000
dólares, reside en la progresión implacable con la que evoluciona ese descenso a los infiernos y en la dimensión dialéctica del proceso, capaz de ajustar la mentalidad, la condición física y la fortaleza imaginativa de un hombre que mengua sin cesar a las nuevas perspectivas ópticas, espaciales y dramáticas impuestas por

los sucesivos mundos (todos ellos contenidos dentro del suyo propio y original) en los que debe aprender a sobrevivir.

El increíble hombre menguante *(The Incredible Shrinkng Man, 1957) de Jack Arnold*

Se tata, sin duda ninguna, de la obra más conseguida en toda la filmografía de Arnold y, también, la pieza de mayor enjundia y riqueza interior entre todas las aportaciones del cine a la galería de los "hombres reducidos"[23].

La naturaleza de Scott Carey, sin embargo, no fue la única que sufrió mutaciones dentro de la Universal en 1957, y algunas de las experimentadas en el organigrama de la empresa iban a resultar decisivas. El hasta entonces vicepresidente a cargo de la producción, Edward Muhl, pasa a estar bajo el control de Alfred Daff, y a partir de ese momento las cosas ya nunca vuelven a ser iguales. Productores como Albert Zugsmith y William Alland abandonan el Estudio, y la exclusividad de Arnold con la productora también se rompe. Zugsmith deja la casa después de producir una obra maestra tan contundente como **Sed de mal** (*Touch of Evil*, Orson Welles, 1957/58) y firma contrato con la Metro Goldwyn Mayer: poco después, se lleva a Jack Arnold para dirigir allí **High School Confidential!** (1958). A su vez, William

Alland se marcha a la Paramount, y desde allí reclama los servicios de Arnold para filmar, en el mismo año, un nuevo proyecto de ciencia-ficción: **The Space Children**.

Concebida para integrar un programa doble de serie "B" junto a **The Colossus of New York** (Eugène Lourié, 1958), y filmadas cada una de ellas con la mitad del presupuesto que la Universal dedicaba a sus productos del mismo género, este nuevo encuentro con los alienígenas vuelve a ser, al igual que en **It Came from Outer Space**, de carácter pacífico y evita, una vez más, cualquier atisbo amenazador o monstruoso en el retrato de los visitantes. Ahora se trata de una curiosa forma de vida con la apariencia de un cerebro humano creciente y con capacidad para convencer a un grupo de niños de la peligrosidad asesina de las armas nucleares.

La voluntad aleccionadora y pacifista de los *aliens*[24], enfrentada en este caso a un proyecto bélico y secreto, que uno de los científicos sugiere utilizar contra la Unión Soviética, se apoya sobre la supuesta inocencia de los niños y vuelve a colocar la ciencia-ficción de Jack Arnold en coordenadas singulares: cercana a la inspiración admonitoria de **Ultimátum a la Tierra** (*The Day the Earth Stood Still*, Robert Wise, 1951), pero todavía renuente a visualizar a los "extraños" con formas ajenas a la humana. La opción por la coexistencia pacífica, ya insinuada en **It Came from Outer Space**, emerge aquí al primer nivel del discurso.

Monster on the Campus (1958), de Jack Arnold

Inmediatamente después de filmar esta modesta y extremadamente concisa película, Arnold vuelve al regazo de la Universal para sumergirse de nuevo en el "fantástico" con un proyecto algo más atípico: un pequeño *thriller* de serie "B" titulado **Monster on the Campus** (1958), concebido como la respuesta del estudio al subgénero emergente de las *teenage monsters*[25] (en un momento en el que la hegemonía de la ciencia-ficción tradicional llegaba a su fin) y situado bajo el control de Joseph Gershenson, un director musical de la casa a quien se le ofrecía su primera oportunidad como productor.

Asignado como director de la historia por decisión del Estudio, Arnold nunca llegó a sentirse demasiado identificado con la que puede considerarse como su única incursión en el campo de los mitos clásicos del terror. De hecho, el drama del profesor Blake, sujeto paciente de un retroceso mutante que lo convierte en un ser monstruoso de apariencia subhumana y paleolítica, bajo cuya identidad y de manera inconsciente comete varios asesinatos, se mueve bajo la sombra del hombre-lobo, pero no deja de ser una

reelaboración de la dicotomía entre el Dr. Jekyll y *Mr*. Hyde. Esta será, incluso, la última película filmada por el director en los márgenes de la ciencia-ficción, y no por casualidad: la serie "B" empieza a cambiar de naturaleza cuando el viejo sistema de producción del Hollywood tradicional vive ya sus horas de agonía, al mismo tiempo que la potencialidad innovadora del género se agota y empieza a ser sustituida por otras propuestas.

Los trabajos desconocidos

El interés de Jack Arnold por la ciencia-ficción era previo a su entrada en la industria cinematográfica y siempre fue más allá de su trabajo concreto como director, Es más: ni siquiera las siete películas que pudo llegar a realizar dentro del género hacen justicia, como ya quedó apuntado, a la relación permanente que mantuvo con él. Otros proyectos, otras películas y otras ideas también pasaron por sus manos y por su cabeza.

De hecho, la reconocida competencia de su oficio en este ámbito fue reclamada por el productor William Alland para que se hiciera cargo de la dirección —no acreditada— de varias secuencias en dos películas con dificultades de rodaje. La primera sería **This Island Earth** (Joseph Newman, 1955), donde los visitantes de otro planeta se hacen pasar por científicos para secuestrar algunas mentes brillantes, y la segunda es **The Land Unknown** (Virgil Vogel, 1957): historia de un helicóptero que se ve obligado a aterrizar en un valle antártico donde todavía viven los dinosaurios.

Por otro lado, la historia inventada para **Tarantula** no es la única en la que Arnold participa como escritor. Dos años después, también interviene como argumentista, junto a Robert M. Fresco (quien luego escribe el guión con Norman Jolley), de **The Monolith Monsters** (1957), la segunda película que dirige su habitual ayudante de realización John Sherwood. El relato cuenta el caso de unos extraños meteoritos que descienden a la Tierra y que, al entrar en contacto con el agua, convierten a sus víctimas humanas en monolitos de piedra.

Monster on the Campus (1958), de Jack Arnold

Hay también dos historias originales suyas que no deben olvidarse. La primera, con los títulos alternativos de *The Feathered Serpent* y *The Fifth Coming*, era una fantasía sobre los antiguos habitantes de la Atlántida y sobre la vida en la Tierra después de una catástrofe causada por las armas mortíferas de aquéllos, con los supervivientes refugiados en cuevas subterráneas y sometidos a microorganismos que amenazan su existencia. Arnold estaba dispuesto a desarrollar un guión en cinco semanas y calculaba, a comienzos de los años setenta, un presupuesto no superior a los tres millones de dólares.

La segunda, desarrollada en colaboración con Gene Ayres, se titulaba *The Other Side of the Moon* y vendría a ser algo así como la versión adulta y pesimista de la historia infantiloide y edulcorada que supone **Cariño, he encogido a los niños**, filmada por Joe Johnston en 1989. Su planteamiento trataba de profundizar en la premisa de **El increíble hombre menguante** y tenía como punto de partida el accidente de una nave espacial que se estrella en un planeta desconocido y cuyos tripulantes aparecen en una jungla primitiva. Los supervivientes descubren enormes objetos que toman por los restos de una civilización perdida, son inundados por torrentes de agua y atacados por monstruos gigantes hasta que, finalmente, todos mueren. Después, una mano gigante levanta su nave: pertenece a un niño que está en el jardín de su casa, y es entonces cuando las ruinas gigantes se desvelan como juguetes, los monstruos peligrosos como insectos ordinarios y la tormenta de agua como el riego del jardinero.

Esta nueva vuelta de tuerca a la reflexión sobre el hecho de que la realidad del ser humano depende de su propia percepción y perspectiva (heredera directa de Richard Matheson) tenía por objeto, para Arnold, la creación de "*una atmósfera en la que las cosas familiares devienen objetos de misterio y terror, pero no puede vendérsela a ningún estudio porque querían un final feliz. No les gustaba la idea de que todos murieran al final*"[26].

El empeño del director por sacar adelante sus proyectos más personales le lleva, incluso, a la creación de su propia y frustrada casa de producción (Arnold Productions) en 1961, cuando su independencia de la Universal es ya irreversible y ha empezado a consolidarse en el ámbito de la televisión. Con ella comienza a

desarrollar la idea de filmar una pieza teatral de Arthur Ross (uno de los guionistas de **La mujer y el monstruo**) titulada *A Circle of Wheels*, pero su búsqueda de financiación tampoco da resultado y debe abandonar la idea.

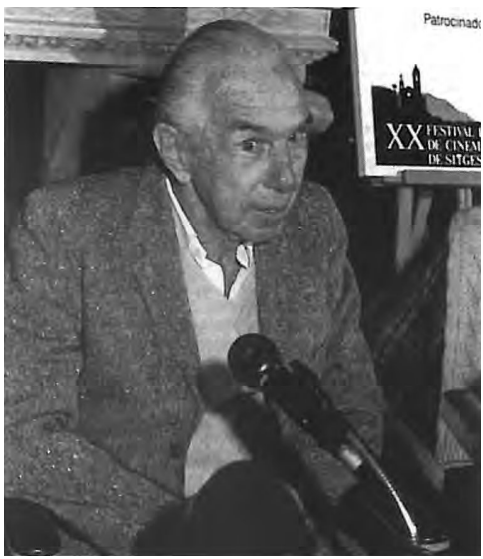
La "materia prima" de la historia es el caso de un matrimonio de clase media (joven ejecutivo y ama de casa) a quienes empiezan a crecerles ruedas dentadas en el hígado mientras desarrollan en sus cuerpos cargas magnéticas que les provocan, alternativamente, atracción y rechazo físico mutuo. Comienzan a entrar en conflicto con cuantas máquinas se relacionan, la vida se les hace insoportable, intentan suicidarse y son víctimas de un proceso que va degradando su propia naturaleza. Se trataba, por tanto, de una metáfora sobre la mecanización y sobre la deshumanización del hombre, bastante acorde con algunas de las reflexiones sugeridas por Arnold en sus propias películas.

Hay que registrar, igualmente, dos argumentos de Robert Heinlein que le hubiera gustado filmar: *Universe* y *Stranger in a Strange Land*. Esta última llegó a ser comprada por la Columbia, pero la producción nunca se puso en marcha. Sin embargo, el gran proyecto frustrado de Jack Arnold consistía en rehacer *The Lost World*, el cuento de Arthur Conan Doyle donde se narra el viaje de cuatro exploradores a una zona desconocida del Amazonas y su encuentro con un mundo primitivo donde todavía sobreviven los dinosaurios. Una historia que ya había sido filmada en 1925 por Hairy Hoyt, con los saurios creados por Willis
O'Brien,
y luego convertida en víctima de un *remake* producido por la Fox en 1960 y perpetrado por Irwin Allen.

La idea surge a comienzos de 1982, cuando Arnold se encuentra trabajando, por encargo de la Universal, en la preproducción de un *remake* de **La mujer y el monstruo** (que nunca se llegaría a realizar) y le propone a Albert Whitlock —un especialista en efectos y trucajes— la posibilidad de coproducir conjuntamente la película. Después de obtener el visto bueno inicial por parte del Estudio, comienza un largo proceso de escritura y reescritura de guiones en el que intervienen numerosos guionistas y varios productores ejecutivos (incluido John Landis) mientras que Arnold acaba dibujando, con la ayuda de Mentor Heubner, un *storyboard*

detallado y completo en el que sorprenden algunos de sus encuadres y dibujos, que diríanse preparados para filmar la mismísima **Parque Jurásico** (*Jurassic Park*, Steven Spielberg, 1993).

Sin embargo, la envergadura de la empresa y la falta de visión por parte de Universal y de Columbia (las dos productoras implicadas) acaban por cercenar la viabilidad del filme. Se cierra así, con esta nueva frustración personal, la larga y pródiga aventura de Jack Arnold por los confines del género que amaba. Una trayectoria marcada a fuego por su ubicación en la muy codificada serie "B" y en la que se pueden rastrear, si se presta atención, los rasgos y las señas de identidad de un director vocacionalmente adicto a la ciencia-ficción y convencido, al mismo tiempo, de que ésta podía proporcionar motivos de reflexión y de aprendizaje sobre la naturaleza humana y sobre su relación con el entorno que la rodea.



***Jack Arnold**. Sitges, 1987*

Invaders from Mars (1953)
de Cameron Menzies

William Cameron Menzies en los años 50: la ciencia-ficción abstracta

Genealogía y significado de un estilo

Carlos Losilla

Quizás el director artístico más conocido y popular del Hollywood dorado —sobre todo por su participación en películas hoy consideradas "míticas", como **Lo que el viento se llevó** (*Gone With the Wind*, Victor Fleming, 1939) o **Duelo al sol** (*Duel in the Sun*, King Vidor, 1946)—, William Cameron Menzies es también, sin duda, uno de los más extraños casos de la historia del cine americano. Su *maniera* decorativa recia, eminentemente vigorosa, y casi omnipresente en todas aquellas películas en las que intervino, le ha convertido, al paso de los años y en la mente de muchos, en el paradigma del *production designer*, puede que el "inventor" de lo que

hoy en día se conoce como estilo visual de una película, pero a la vez su extremo rigor y su total implicación en el proceso de fabricación de ciertos filmes le llevaron mucho más allá: no sólo al ya definitivo ámbito de la producción y la dirección cinematográficas, sino incluso al más resbaladizo terreno del control absoluto, de la expresión personalizada de ideas, "por detrás del oficio de director", a través de sus armas más letales, es decir, el decorado, la arquitectura, las líneas, los volúmenes.

Menzies no tardó demasiado en concretar todo esto en algunos filmes primerizos, (co)realizados casi en los albores del sonoro, donde —tras su experiencia en la dirección artística con directores de la talla de Walsh, Lubitsch, Brown, Griffith, Milestone. Fleming o King— diseñó ya un primer intento de conjugar el trazo exterior y el trazo interior, la posición de la cámara y la geometría del plano, la evolución de los actores y la incidencia de la luz: por ejemplo en **Chandu** (*Chandu the Magician*, 1932; codirector: Marcel Vanel), una curiosa película que, según Juan Antonio Ramírez, "*muestra desprejuiciadamente las vinculaciones codificadas entre temas y decorados*"[1]: y por ejemplo, y ya en solitario, en **La vida futura** (*Things to Come*, 1936), una producción inglesa de Vincent Korda en la que Menzies fijó ya definitivamente su visión del cine y del arte de la dirección. Sin embargo, no fue hasta la década de los 50 —y con dos pequeñísimas películas fantásticas de serie B curiosamente realizadas el mismo año, **Invaders from Mars** (1953) y **The Maze** (1953)— cuando nuestro hombre logró, por lo menos desde su punto de vista, el marco expresivo que venía buscando frenéticamente a través de más de treinta años de colaboraciones y experimentos como director.

Pero vayamos por partes, porque si bien las otras dos películas dirigidas por Menzies en los 50 no pertenecen ya en absoluto al género de la ciencia-ficción, ni siquiera al ámbito "fantástico", sus características las convierten automáticamente en los complementos ideales del otro par citado, y, en consecuencia, en genuinas representantes de una cierta vertiente del cine de su autor. Respectivamente un *western* más bien *flamboyant* y un *thriller* de raíz hitchcockiana, tanto **Drums in the Deep South** como **The Whip Hand** (ambas de 1951, también curiosamente), así, alternan su condición de películas de serie B con la utilización de un cierto

mecanismo formal que por aquel entonces ya se había convertido en la marca de fábrica de Menzies: la recurrencia a géneros más o menos realistas —la coartada histórica del *western*, la contemporaneidad pseudodocumental del *thriller*— sometidos a su vez a un tratamiento antinaturalista.

En efecto, mientras **Drums in the Deep South** recurre al color para saturar los volúmenes, para llevar la puesta en escena a un nivel casi histérico tanto en el encuadre como en la interpretación, **The Whip Hand** parece limitarse a un blanco y negro evocador, a la pintura de una atmósfera enrarecida, cuando en realidad es en el abordaje de su propia trama donde oculta el origen del delirio. Como resultado, en ambos filmes, podría decirse que la función del director artístico se superpone a la del director no para eliminarla, sino para potenciarla y contrarrestarla a la vez, y de este modo crear a partir de ello algo así como un estilo oblicuo, esquivo, de acercarse a la realización de una película.

Esto es algo que Menzies ya venía ensayando desde hacia algún tiempo en su labor de *production designer*, aunque no le cuajara completamente hasta su aplicación en los filmes de este periodo. En su trilogía con Hitchcock, por ejemplo, el valor del decorado y de la geometría de ciertos planos parece sumarse, añadirse a los laberintos metafísicos creados por el director, sin llegar a anular su sentido pero a la vez sin llegar a perder su propia identidad, desde el principio y el final de **Rebeca** (*Rebecca*, 1940) hasta el sueño de **Recuerda** (*Spellbound*, 1945), pasando por los sombríos interiores y los fantasmagóricos exteriores de **Enviado especial** (*Foreign Correspondamt*, 1940)[2]. Y, por otra parte, su ya famosa participación en **Lo que el viento se llevó** —donde llegó a dirigir varias escenas— le reportaría enormes dividendos metodológicos que volvería a utilizar para la introducción de un estilo flamígero, *bigger than life*, tanto en el interior de los desbordamientos pasionales típicamente vidorianos de **Duelo al sol** como en la exaltación guerrillera, digna de mejor causa, insuflada por el casto Sam Wood a **Por quién doblan las campanas** (*For Whom the Bell Tolls*, 1943).

Que todas estas operaciones significaron algo más que una simple colaboración con los directores en cuestión lo testifica el hecho de que Menzies acabara aplicando la experiencia adquirida

en ellas a sus dos filmes ajenos al *fantastique* realizados durante los años 50, recreando un cierto hálito hitchcockiano en **The Whip Hand** y recurriendo sintéticamente a la imaginería del *western* en **Drums in the Deep South**, a partir de su convivencia con las guerras civiles, los rifles y las escaramuzas en los filmes de Fleming, Vidor y Wood. Pero lo que resulta todavía más significativo es que, en esa tesitura teóricamente de una mayor responsabilidad, evidenciara las mismas estrategias que en sus citadas colaboraciones como director artístico —utilizando su predilección por las líneas y las masas a la vez como procedimiento de distanciación y de subrayado— y, más aún, que lo hiciera, paradójicamente, para crear en el corazón mismo del relato una clara fractura entre su discursividad lineal y su capacidad de sugerencia más allá de la realidad representada, lo que comúnmente se conoce como "lo fantástico".

Invaders from Mars (1953), de William Cameron Menzies

De ahí a ciertos postulados de la ciencia-ficción genérica, como sabemos todos, no hay más que un paso, y por eso no es en absoluto de extrañar que —y retomamos ahora el hilo— tanto **Invaders from Mars** como **The Maze** constituyan simultáneamente la

consecuencia y la otra vertiente de los dos filmes de 1951. Por un lado, pues, cultivarían lo fantástico como categoría, es decir, recurrirían a una deformación onírica del realismo a partir de sus características más potencialmente abstractas —en una operación que el *production designer* Menzies frecuentaría durante toda su carrera, desde **Rosita, la cantante callejera** (*Rosita or the Spanish Dancer*, 1923), de Lubitsch, **El ladrón de Bagdad** (*The Thief of Bagdad*, 1924), de Walsh, **El águila negra** (*The Eagle*, 1925), de Brown, o **El hijo del Caíd** (*The Son of the Sheik*, 1926), de Fitzmaurice, hasta **Las aventuras de Tom Sawyer** (*The Adventures of Tom Sawyer*, 1938), de Taurog, **Arch of Triumph** (1948), de Milestone, o incluso sus trabajos para Sam Wood—, mientras que, por otro, se aferrarían a la ciencia-ficción —en diversos grados, como se verá— en sus aspectos más genéricos o, en otras palabras, intentarían plasmar, ya directamente y sin tapujos, su vena antinaturalista en un código especializado, algo ya ensayado en los años 30 con **La vida futura**.

Se trata, así, de dos vertientes del Menzies de esa época presuntamente enfrentadas pero en el fondo complementarias, genéricamente distintas y sin embargo uniformizadas por su tendencia a una especie de hiperrealismo bifronte, más cotidiano y figurativo en **Drums in the Deep South** y **The Whip Hand**, y más codificado e indeterminado en **Invaders from Mars** o **The Maze**. El hecho de que esta leve esquizofrenia afectara en su conjunto a prácticamente todo el cine americano de los años 50 —también dividido entre el exacerbado manierismo de Minnelli o Sirk y el realismo teatralizado de Kazan o Mankiewicz; entre el esplendor de géneros como el musical, el melodrama y la ciencia-ficción, antinaturalistas por naturaleza, y la soterrada influencia de un neorrealismo pasado por el sentido de la fabulación hollywoodianono sólo explica convenientemente la aparición de los mismos síntomas en la carrera de Menzies, sino que proporciona ya las claves para entender su —en principio misteriosa— confluencia en los filmes "fantásticos".

En el caso de **Invaders from Mars**, a la vez el más conocido y posiblemente el más representativo, la vertiente naturalista se apoya en varios fundamentos concretos: la ciencia y la familia como instituciones protectoras respectivamente en el nivel público y en el

privado, la casa como lugar de asentamiento de una ideología y de una forma de contemplar el mundo, y el universo exterior como fuente de amenazas y de destrucción, consignas todas ellas que, aunque aparecen en la mayoría de los géneros frecuentados por el cine hollywoodiense en los años 50, en unos más y en otros menos, se convierten en manos de Menzies en una simple oposición de términos. Tenemos, así, una casita situada en una zona residencial de una ciudad cualquiera de los Estados Unidos, tenemos una familia trinitaria —formada por padre, madre e hijo— presuntamente feliz, y tenemos, para finalizar, una amenaza exterior, algo indeciblemente espantoso que se oculta en los alrededores del hogar familiar, convenientemente protegido, por su parte, a través de la invocación científica (el padre es investigador; el niño, precoz, tiene instalado un telescopio en su cuarto): una parafernalia que en realidad puede aparecer tal cual en cualquier otra película de la época, pero que aquí se presenta a los ojos del espectador no sólo al estilo idealizado ya convertido en código por el technicolor y el optimismo regeneracionista de la posguerra, sino también —y por encima de todo— derivada en signo, desnaturalizada mediante el aislamiento de los volúmenes y las masas de color —el rostro del niño enmarcado en su ventana: la inocencia enfrentada a la amenaza exterior— y finalmente reciclada en la geometría pura de la arquitectura ornamental y la construcción del plano.

El resultado, así, es una materia prima que responde a una determinada realidad, pero que finalmente resulta “abstractizada” por el tratamiento estilístico, subjetivizada a través de la mirada de la cámara y de los itinerarios trazados en el plano por las propias líneas del decorado. El procedimiento es típico de Menzies, como se ha visto, y consiste en “solapar” la puesta en escena de una película mediante las funciones propias de la dirección artística y viceversa,

pero lo que ocurre aquí es que esa estrategia se materializa en un procedimiento definido, adquiere —por así decir— vida propia y se encarna en un mecanismo estrictamente cinematográfico, el punto de vista, en el que acaba basándose casi todo el filme.

Invaders from Mars (1953), de William Cameron Menzies

Es bien conocido, en este sentido, que **Invaders from Mars** está narrada desde la perspectiva asumidamente subjetiva del niño protagonista, que toda la película no es más (?) que la puesta en escena de un sueño infantil recreado en un entorno de paranoia y xenofobia. Pero lo más importante del asunto, para nuestros intereses, es que ese subjetivismo a ultranza acaba desembocando en un antinaturalismo total, en esa visión del mundo abstracta y geométrica descrita más arriba, de modo que es el punto de vista del realizador el que se superpone al del protagonista, de la misma manera en que era el punto de vista del *production designer* el que se superponía —o al revés— al del *metteur en scène*.

Existiría, así, en la estrategia totalizadora ideada por Menzies para **Invaders from Mars**, algo parecido a una obsesión por lo que podríamos llamar la dialéctica de los contrarios, empezando por su propia expresividad escindida en lo referente a sus labores cinematográficas, pasando por su basculación dubitativa entre el

realismo de las materias primas y el antinaturalismo de sus tratamientos, y finalizando con un evidente desdoblamiento a la hora de abordar el problema del punto de vista. Según esto, no habría ya dificultad en identificar a nuestro niño *voyeur*, apostado en la ventana de su casita-búnker, con el elemento catalizador, el nudo gordiano por el que pasarían todos esos procedimientos, tanto la definición de la perspectiva visual que a su vez caracterizaría los dos universos —el exterior y el interior: su mirada "desde" la casa y hacia "el más allá" de la casa—, como la superposición expresiva entre realización y dirección artística —la ventana como decorado y como marco del encuadre—, o el enfrentamiento entre realismo idealizado y *fantastique* sublimado —la mirada del niño contra la amenaza exterior—. Extrapolando un poco más los términos, sin embargo, se puede llegar incluso a otro tipo de síntesis dialéctica, en el fondo un resumen de la anterior: aquella que alcanzaría, por un lado, a cierta consigna arquetípica del cine americano de los 50, y, por otro, a su propio reflejo en las películas fantásticas de Menzies.

En cuanto a lo primero, el enfrentamiento entre, por un lado, el hogar entendido como expresión reconcentrada de los valores familiares y culturales —desde un punto de vista coyuntural, la ciencia—, y, por otro, el universo circundante como negación absoluta de esos mismos valores —como amenaza: los marcianos, el caos o la reducción al absurdo, por saturación, de la ciencia— alcanza su reflejo simbólico más puro en la que parece ser la fórmula que podría resumir todo el peso ideológico del cine de la época: la perfecta placidez de la vida en el interior de los Estados Unidos contra los innumerables peligros del mundo exterior, el convencimiento de la incuestionable validez de un modo de vida contra el miedo irracional a todo lo que sea diferente u opuesto. En otras palabras: el trasvase de ciertas obsesiones de la política exterior, no sólo al ámbito doméstico en general, sino incluso a las costumbres y a la vida cotidiana.

Invaders from Mars (1953), de William Cameron Menzies

La reverberación significante de todo esto en las artes de la época y, concretamente, en el cine de Hollywood provoca, así, una de las características fundamentales de algunas películas norteamericanas de los años 50, convenientemente reflejada en **Invaders from Mars**, de una manera casi simbólica, en la utilización, como se ha visto, de un punto de vista "endogámico". Radicalmente interiorizada, ferozmente encerrada en sí misma, esa perspectiva no sólo acaba dominando los filmes de ciencia-ficción y una buena parte de los *westerns* y de las películas bélicas y de aventuras —géneros que no por azar experimentan un súbito reverdecer desde el principio de la década: todos presentan algún enemigo exterior al que estigmatizar—, sino que además sirve de base a trabajos más reflexivos y autocríticos, que finalmente cuestionan la ideología de la que parecen partir —de nuevo, inevitablemente, Minnelli y Sirk, pero también Ray—, culminando al final en las formas aparentemente inofensivas de la comedia "sofisticada" más típica de la década, ya sean himnos a la pujante clase media o solapadas críticas, disfrazadas de fascinación, al modo de vida europeo, al fin y al cabo otra amenaza (moral) para la estabilidad del sistema consolidado al final de la guerra.

Invaders from Mars (1953), de William Cameron Menzies

De todo esto, aunque parezca mentira, habla **Invaders from Mars**, ni que sea de una manera alusiva, pero, al contrario de lo que ocurre con otras películas de ciencia-ficción de la época, su escalpelo no se detiene ahí, porque —en la doblez de su punto de vista, del realizador al niño-"narrador", así como en su tratamiento estético— su discurso final acaba exhibiendo una mirada mucho menos transparente y unidireccional de lo que parece a primera vista. Volvamos, para demostrar todo esto, al interior de la casa, de ese perfecto hogar americano, y preguntémonos con qué y con quién se relaciona el niño protagonista, cuál es su mundo, el universo interno que verá amenazado a lo largo del filme, y cómo lo refleja el realizador-director artístico Menzies, lo que constituiría la segunda parte de nuestra anterior extrapolación sintética.

Resulta curioso, en este sentido, que una de las primeras imágenes que Menzies ofrece al espectador con respecto al niño sea la de su telescopio enmarcado en la ventana: sus dos medios de comunicación con el mundo exterior son, así, dos objetos de formas rígidamente rectilíneas, perpendiculares, paralelas, geométricamente desnudas en su pretendida pureza de masas y volúmenes, pureza que, a su vez, y ahí radica la originalidad de su

función semántica, se opone simbólicamente a aquello que acaba mostrando, como instrumentos de visión, al propio niño, es decir, el platillo volante de los marcianos agresores, voluptuosamente curvilíneo y dubitativamente suspendido en el aire como una inquietante espada de Damocles.

Esta oposición, representación figurativa del enfrentamiento entre el universo interior acogedor y el mundo exterior amenazador que constituye el poso ideológico del filme, se repite a todo lo largo del metraje edificando, de esta manera, dos construcciones geométricas absolutamente independientes y antagónicas. Por un lado, el cosmos cuadriculado, de superficies lisas y apagadas, que conforma el universo del orden que rodea al muchacho, desde su casa hasta el laboratorio del científico amigo, pasando incluso, pese a su ambigüedad, por la comisaría de policía; por otro, el reino de la ondulación, el universo de la línea curva que tiene su origen en la configuración del platillo volante y se extiende hasta los laberínticos pasadizos que confonnan la guarida de los extrarrestres, sólo desvelada al final y presidida simbólica y materialmente por una forma "circular": la burbuja de cristal que guarda el cerebro —y nunca mejor dicho— de los marcianos invasores.

The Maze (1953), de William Cameron Menzies

La síntesis definitiva de esta doble construcción geométrica queda plasmada en otra superposición de imágenes emblemática, parecida a la que enfrentaba semánticamente a la ventana y al platillo volante. El lugar geográfico concreto en el que se producen las desapariciones de ciudadanos ejemplares, luego convertidos en malévolos servidores de los extraterrestres, se presenta al espectador como un espacio sinuoso y casi ingrávido, algo así como un pequeño desierto lleno de interminables dunas que en cualquier momento pueden abrirse bajo los pies de cualquiera y que, sin embargo, se encuentran a la vez muy cerca de la casa —pueden verse fácilmente con unos prismáticos— y, lo que resulta mucho más significativo a este propósito, de una valla que finaliza precisamente poco antes de llegar al lugar en cuestión: de nuevo, pues, el territorio de la curva, de lo esquivo y lo caótico, contra las configuraciones rectilíneas que representan la armonía y el orden de un mundo presuntamente perfecto, situación subrayada ahora por la aún mayor proximidad física de ambos universos y el trascendental significado, para la trama argumental del filme, del espacio donde ocurre la confluencia.

Llegados a este punto —y si bien no puede considerarse estrictamente un filme de ciencia-ficción, pues sólo algunos de sus presupuestos argumentales serian susceptibles de analizarse desde esta perspectiva genérica—, lo cierto es que **The Maze**, el último filme de Menzies, viene a corroborar todo lo dicho a través tanto de su discurso como de su construcción estilística, en absoluto lejanos de las premisas de **Invaders from Mars**: si en ésta la supuesta racionalidad de un determinado concepto de la civilización, por un lado, y la paranoica concepción de la barbarie relacionada con lo externo, por otro, aparecen conectadas geométricamente, a través de la oposición entre las líneas rectas y las curvas[3], en **The Maze** la antítesis parece estar mucho más concentrada, sintetizada en un decorado único que lo resume todo.

The Maze (1953), de William Cameron Menzies

El castillo que sirve de fondo a la acción del filme no es otra cosa, así, que una especie de reproducción a gran escala de la aberración que alberga en su exterior: el laberinto que da título a la película y que a la vez resulta ser el hábitat natural de un monstruo tan torpe y repugnante como los extraterrestres de **Invaders from Mars**. De este modo, si, en principio, sobre todo en la secuencia de

apertura, el lugar en cuestión parece estar de nuevo dominado por la arquitectura rectilínea y la pureza de las formas, pronto queda al descubierto como un amasijo más bien informe de pasadizos ocultos, habitaciones secretas, escaleras sin aparente final y ventanas cegadas, que acaban conformando otro laberinto (metafórico), en fin, donde, al igual que en el verdadero, sólo anidan el caos y la destrucción.

Todo esto provoca, claro está, la conversión del filme en un trabajo mucho menos contextualizado que **Invaders from Mars**, un relato cercano al goticismo en el que ya no importan en absoluto las alusiones al medio social y cultural en el que se produjo la película —en este caso la América de los 50—, y sí la destilación simbólica de ese mismo entorno, recluido ahora más en el tono y la textura del filme que en su situación geográfica y temporal. Cuando, por ejemplo, la heroína mira por primera vez por la ventana y ve el laberinto, el punto de vista transmitido al espectador —mucho menos trabajado que en el filme anterior: en éste se dispersa en múltiples perspectivas, incluida la de la presunta narradora, y finalmente se desintegra— no incluye una contraposición ideológica y formal, como ocurría con la escena casi idéntica de **Invaders from Mars**, sino únicamente una especie de identificación: existe, sí, una visión igualmente paranoica del mundo exterior, pero ahora desde una posición mucho más amplia, podría decirse que estrictamente emblemática, y ya no desde la perspectiva concreta de la familia americana ideal.

Este nuevo y ya definitivo proceso de "abstractización" que va desde **Invaders from Mars** a **The Maze** convierte, de esta manera, el estilo de Menzies en algo sumamente escueto, económico, reconcentrado, algo que va directamente de la geometría formal al discurso más esencial, de la utilización de la dialéctica entre el plano y el decorado a la oposición entre civilización y barbarie, o entre una existencia protegida del exterior y el más allá de éste, entre el proyecto de familia que supone al principio la pareja protagonista y la horrible visión de las taras familiares con que culmina el filme. Una apuesta, en fin, por la abstracción total en el discurso y en las formas que no sólo demostraría la incuestionable coherencia y continuidad entre ambas películas —e incluso entre éstas y otras del mismo período, como se ha visto—, sino también

su estrecho parentesco, por presuntuoso que pueda parecer, con otras manifestaciones artísticas más o menos contemporáneas, desde el expresionismo abstracto de Pollock o Rothko hasta "*el estilo abstracto y geométrico*"[4] de Mies van der Rohe o Philip Johnson. Las cualidades estrictamente cinematográficas de las dos películas, así, podrán ser, como suele opinarse, más bien nimias y poco solventes —aunque eso sería ya objeto de otro análisis completamente distinto—, pero nadie podrá negarles el lugar central que sin duda ocupan en la evolución del cine norteamericano de los años 50.

La guerra de los mundos
(*The War of the Worlds*, 1953), de Byron Haskin

Byron Haskin: eficacia y discreción

Juan Antonio Molina Foix

Como la de cualquier otro operador pasado a la dirección, la carrera de Byron Haskin fue fluctuante, indecisa, modesta. Y aunque tiende a ser infravalorada, eso no le impidió aparecer en la ambiciosa obra enciclopédica que el crítico Andrew Sards publicó en 1968 sobre los más destacados directores del cine americano, en una posición intermedia entre más de 200 profesionales (el apartado "Discretos y agradables", que incluía entre otros a Delmer Daves, Mitchell Leisen, Michael Curtiz, Henry Hathaway, George Sidney o James Whale). En todo caso, y pese a su extremado virtuosismo técnico (con incursiones en el campo de los efectos especiales), su cine es tan variado y sólido como el de cualquier otro artesano en activo en aquellas décadas doradas de Hollywood. Y si sus estimables filmes de ciencia-ficción parecen decantarle por el género fantástico, no hay que olvidar sus indudables aciertos en el *thriller*, el *western*, o el cine bélico, por no mencionar su popular superproducción **Cuando ruge la marabunta** (*The Naked Jungle*,

1954), el mayor éxito de toda su carrera.

Nacido en Portland (Oregón), Byron Haskin (1899-1984) llegó al cine procedente de las páginas del *San Francisco Daily News*, donde dibujaba una tira diaria de gran aceptación y ocasionalmente ejercía de caricaturista. En 1918 empezó a trabajar como ayudante de cámara. Dos años después lo encontramos como ayudante de dirección de Sidney Franklin y Raoul Walsh, y al siguiente como operador auxiliar. En 1923 accedió por fin al rango de operador jefe, iniciando una meritoria carrera con títulos como **El héroe del batallón** (*Across the Pacific*, 1926) y **Una aventura en el metro** (*Wolfis Clothing*, 1927), ambos de Roy del Ruth, **Don Juan** (*Don Juan*, 1926) y **Los amores de Manon** (*When A Man Loves*, 1927), de Alan Crossland, o **La fiera del mar** (*The Sea Beast*, 1926), adaptación de *Moby Dick* dirigida por Millard Webb.

Su prestigio como operador le permitió pasarse a la dirección en 1927, rodando para la Warner tres filmes bien diferentes: el musical **Flor de cabaré** (*Matinee Ladies*), el drama **Corazones irlandeses** (*Irish Hearts*) —ambos protagonizados por la ingenua May McAvoy —, y la comedia **Ginsberg the Great**, para lucimiento del cómico George Jessel. Ante la escasa repercusión de estas películas, al año siguiente no tendría más remedio que volver a su anterior ocupación, simultaneando su trabajo como operador en **Un proceso sensacional** (*On Trial*), de Archie Mayo, con la realización del melodrama de trasfondo policíaco **The Siren**, esta vez para Columbia.

Desencantado por los pobres resultados obtenidos en el campo de la dirección, Haskin tardaría nueve años en volver a repetir la experiencia, limitándose mientras tanto a ejercer su primitivo oficio, a la vez que iniciaba su formación como técnico en efectos especiales. De esta segunda etapa como operador cabría destacar su destacada aportación a los filmes de Curtiz **La señorita Bibelot** (*The Glad Rag Doll*) y **Flor del hampa** (*The Madonna of Avenue "A"*), ambos de 1929, o al melodrama de Archie Mayo **Courage** (1930). Mas pronto tendría ocasión de mostrar también sus nuevos conocimientos en el campo de los efectos especiales.

Su primera gran demostración tuvo lugar en la brillante adaptación shakespeariana **El sueño de una noche de verano** (*A*

Midsummer Dream
Night's
, 1935), de Max Reinhardt y William Dieterle, donde estuvo rodeado de otros profesionales de primera magnitud, como el operador Hal Mohr (ganador del Oscar correspondiente), el director artístico de origen polaco Anton Grot, o el músico vienés Erich Wolfgang Komgold. Luego seguirían otros trabajos no menos brillantes en películas tan dispares como **Dodge, ciudad sin ley** (*Dodge City*, 1939) y **Dive Bomber** (1941), de Michael Curtiz, **Ciudad de conquista** (*City of Conquest*) y **El cielo y tú** (*All This and Heaven Too*), dirigidas ambas en 1940 por Anatole Litvak, **Across the Pacific** (1942), de John Huston, **Air Force** (1943), de Howard Hawks, o **Arsénico por compasión** (*Arsenic and Old Lace*, 1944), de Frank Capra.

Finalizada la guerra, Haskin decidió probar fortuna de nuevo como director, convencido de que esta vez su sólida formación técnica y su madurez profesional le iban a permitir desarrollar todas sus potencialidades, permitiéndole controlar el producto final en lugar de limitarse a fotografiarlo según el criterio de otro. Y, en efecto, la reanudación de su carrera como director no pudo ser más afortunada. Con el vibrante *film noir* **Al volver a la vida** (*I Walk Alone*, 1947), protagonizado por estrellas ascendentes como Burt Lancaster, Kirk Douglas, Lizabeth Scott y Wendell Corey, que Hal Wallis puso generosamente a su disposición siendo como era prácticamente un debutante, Haskin logró por vez primera un buen éxito de público y a la vez empezó a interesar a la crítica.

Pese a ello, su siguiente encargo, **El tigre de Kumaon** (*Man-Eater of Kumaon*, 1948), fue bien modesto: se trataba de un típico filme de aventuras orientales para lucimiento del actor juvenil indio Sabú, cuya meteórica carrera en Hollywood comenzaba ya a declinar. Pero al año siguiente volvió a dar en el clavo con un sombrío melodrama policíaco, **Too Late for Tears**, protagonizado de nuevo por Lizabeth Scott, la hierática y gélida *vamp* del cine negro de los años cuarenta en su papel más perverso y odioso, dando réplica al veterano Dan Duryea y al pipiolo Arthur Kennedy.

De Stevenson a Wells pasando por Tarzán

La confirmación de que su carrera se estaba consolidando llegó cuando Walt Disney le encargó dirigir la primera versión en color del clásico de Stevenson **La isla del tesoro** (*Treasure Island*, 1950). Rodada íntegramente en Inglaterra, con grandes medios, un excelente reparto y una acertada escenografía del director artístico inglés Tom Morahan, la película tuvo una calurosa acogida, aunque no superase ni remotamente la mítica versión de Fleming en blanco y negro, ni la extraordinaria interpretación de Robert Newton como Long John Silver hiciese olvidar ni por un momento al llorado Wallace Beery. El mismo Newton repetiría caracterización en la secuela **Aventuras de John Silver** (*Long John Silver*, 1954), con que Haskin mostraría años después su querencia por el texto stevensoniano, al que sin embargo nada nuevo aportó digno de mencionarse.

Con el paso del tiempo el cine de Haskin se diversifica: las aventuras más diversas —desde **Tarzán en peligro** (*Peril*
Tarzan's
, 1951), interpretada por Lex Barker y Dorothy Dandridge (que, tras su etapa juvenil, comenzaba su brillante carrera como adulta tan prematura y trágicamente truncada en 1965) y cuyo rodaje tuvo lugar por vez primera en los mismos lugares descritos por Burroughs, hasta la exótica **Su Majestad de los Mares del Sur** (*His Majesty*
O'Keefe
, 1953), de nuevo con Burt Lancaster— alternan con *westerns* como **Warpath, Silver City** (ambos de 1951) y **Denver-Rio Grande** (*The Denver and the Rio Grande*, 1952), que forman una especie de trilogía, escrita por Frank Gruber, protagonizada por Edmond
O'Brien,
producida por Nat Holt y fotografiada por Ray Retinaban, todos ellos indiscutibles especialistas del género.

Asentado definitivamente en Hollywood, Haskin comenzó a imponer sus preferencias personales, siendo para ello crucial su encuentro con el especialista en cine de animación George Pal (de origen húngaro), más tarde inventor del sistema llamado *Dynamation*, que estaba empeñado en una ambiciosa serie de ciencia-ficción, ya iniciada con títulos como **Con destino a la luna** (*Destination Moon*, 1950), de Irving Pichel, y **Cuando los mundos**

chocan (*When Worlds Collide*, 1951), de Rudolph Maté, ganadores de sendos Oscars por sus efectos especiales. Recordando sin duda el tremendo impacto producido por la histórica emisión radiofónica de Orson Welles[1], Pal y Haskin se atrevieron a adaptar a la pantalla[2] la clásica novela de H.
G. Wells,
enormemente popular desde su aparición en 1898, que narra la invasión de nuestro planeta por naves marcianas. Así nació **La guerra de los mundos** (*The War of the Worlds*, 1953), uno de los más indiscutibles hitos de toda la historia del género.

Pal hizo cambiar la localización de Londres a California y, al igual que el astuto Welles, alteró asimismo la fecha en que transcurría la acción, actualizándola. No fueron esos los únicos cambios introducidos. Los marcianos de Wells, "*enormes masas grisáceas (…) del tamaño de un oso (…) con boca en forma de V, que no cesa de temblar y de salivar, grandes ojos inhumanos y deformes (…) y dieciséis tentáculos en dos grupos de ocho*"[3], se convirtieron en la película en unos bípedos fungiformes de corta estatura, con un solo ojo, enorme y de varios colores, en el centro de su ancha cabeza, y dos largos brazos que le brotan en lo alto, con manos de tres dedos provistos de ventosas, con las que succionan la sangre de otras criaturas vivas para luego inyectársela en sus propias venas.

Igualmente, sus extrañas máquinas bélicas, que en la novela eran una especie de relucientes trípodes metálicos con largos tentáculos flexibles, fueron reemplazadas por unos convencionales platillos volantes, con un apéndice superior en forma de sierpe, terminado en una especie de ojo electrónico mediante el cual fulminaban a sus adversarios con su incendiario Rayo Abrasador. Su otra arma letal, el llamado Humo Negro, que consistía en sucesivas oleadas de gas, también se conservó en el filme con bastante buen criterio. Pero sobre todo, y ahí residió tal vez la clave de su éxito, la película se mantuvo muy próxima a la apocalíptica visión que Wells ofrece de un ataque generalizado, una guerra abierta entre planetas abocada a la destrucción masiva de nuestro mundo (sólo la Naturaleza, en forma de diminutas bacterias, puede detenerlos). Ello fue posible gracias a los excelentes efectos especiales de Gordon Jennings, nuevamente premiados con un Oscar, que lograron otorgar verosimilitud al insólito y pesadillesco exterminio

de la ciudad de Los Angeles. Tendrían que pasar muchos años para que el sensacional avance de los efectos especiales permitiese repetir parecidas batallas espaciales. Hasta entonces las sucesivas invasiones de marcianos tendrían que conformarse con lanzar pequeñas escaramuzas, cuando no a recurrir a la sustitución paulatina de sus contrincantes, evitando el enfrentamiento directo[4].

La conquista del espacio

El mismo equipo filmaría dos años después **La conquista del espacio** (*Conquest of Space*, 1955), fallido intento de iniciar una serie documental sobre la exploración pacífica de otros planetas, adelantándose al lanzamiento del Sputnik soviético y al proyecto Apolo de la NASA. Pal pretendía adaptar el libro de Werner von Braun[5] *The Mars Project*, con el objeto de realizar una especie de secuela de **Con destino a la Luna**. El primer guión de Barré Lyndon (que ya había escrito **La guerra de los mundos**) fue desechado por la Paramount y, tras pasar por varias manos[6], rehecho completamente por James
O'Hanlon,
basándose más bien en los populares escritos de Willy Ley (con ilustraciones de Chesley Bonestell) sobre los vuelos espaciales y acentuando el trasfondo religioso. Pese al acierto en la reproducción de los grandiosos escenarios del Planeta Rojo diseñados por Bonestell (ese interminable desierto arenoso sembrado de enormes rocas negras), la película fue injustamente tratada[7] y funcionó desastrosamente en taquilla, no obstante ser tal vez la más notable muestra de esa moda tan típica del Hollywood de los años cincuenta que fue el seudodocumental científico, y sin duda alguna su canto de cisne.

Con este estruendoso fracaso acabó la siempre conflictiva relación de Pal con la Paramount, y Haskin vio así interrumpida bruscamente su fecunda colaboración con el mago del trucaje, abandonando también el estudio de la cumbre nevada bordeada de estrellas. Y eso pese a que aún estaba reciente el gran éxito que habían obtenido juntos con el impresionante melodrama de

aventuras ambientado en la jungla sudamericana **Cuando ruge la marabunta**, suntuosa réplica a **La senda de los elefantes** (*Elephant Walk*, William Dieterle, 1954), que la Metro había estrenado con gran éxito esa misma temporada, con el añadido de un inesperado estrambote fantástico: una avalancha de voraces hormigas (coincidiendo curiosamente con otro filme de ese mismo año, **La humanidad en peligro**/*Them!*, Gordon Douglas, 1954, que inició la moda del gigantismo animal producido por las mutaciones debidas a la radiación atómica) suplía a la furia desenfrenada de los elementos que era casi de rigor en ese género de aventuras exótico-coloniales tan a menudo asociado al catastrofismo.

En sus siguientes películas Haskin tuvo que abandonar transitoriamente el género fantástico, realizando el *western* **Libertad o muerte** (*The First Texan*, 1956), *biopic* sobre el héroe lejano Sam Houston (incorporado por Joel McCrea), vencedor del general mexicano Santa Ana, poco después del asedio y destrucción de El Alamo, y forjador del nuevo estado de la estrella solitaria. O el más que discreto filme de *gangsters* **The Boss** (1956), interpretado por John Payne, lejos ya de su glamorosa etapa de bailarín en la Fox

durante los años cuarenta.

Gracias a Benedict Bogeaus, arriesgado productor de Sternberg y Renoir que brindó al pionero Alian Dwan la posibilidad de realizar sus últimas obras maestras, Haskin entró de nuevo en contacto con su género preferido. Los sorprendentes avances de la cosmonáutica y el descomunal éxito de la versión Disney de **leguas de viaje submarino**
20 000
(*20.000 Leagues Under the Sea*, Richard Fleischer, 1954) hicieron inevitable una nueva versión cinematográfica[8] de otro clásico de Verne, perteneciente a su época idílica de inquebrantable fe en la ciencia y el progreso, la novela *De la Terre à la Lune* (1865), máxima responsable de que el autor francés sea considerado el precursor de la moderna ciencia-ficción. No en vano se ha comparado el rudimentario pero efectivo estilo de Haskin con la extremada sencillez formal que caracteriza al visionario escritor de Nantes.

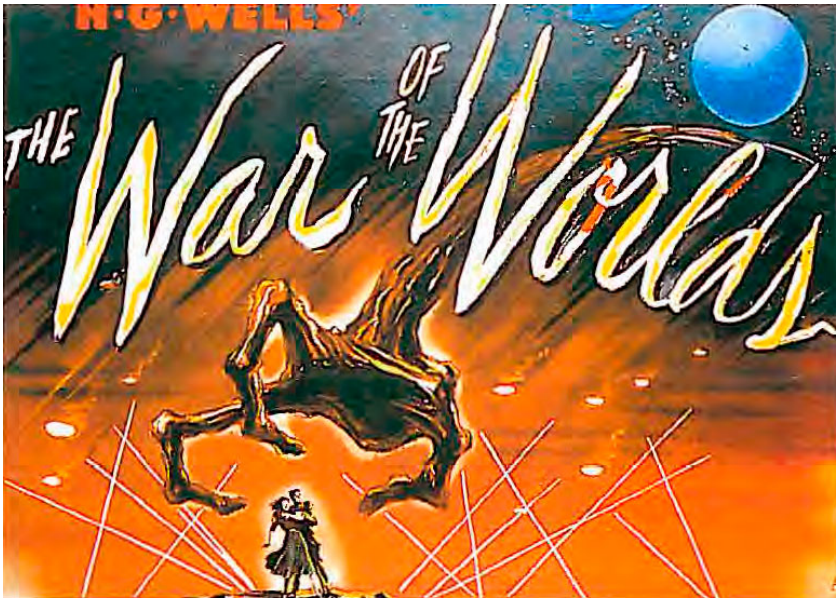
Rodada en México en brillantes colores y con actores de primer rango, como Joseph Cotten —en el papel del sabio Barbicane—, George Sanders —como Capitán Nicholl— y la ingenua Debra Paget —la hija de Nicholl, que viaja en el cohete como polizonte, personaje introducido por los guionistas haciendo caso omiso del misógino comentario de Michel Ardan (personaje suprimido en la película): "*¡Cualquiera se va allá arriba a representar el papel de Adán con una hija de Eva!*"[9]—, **De la Tierra a la Luna** (*From the Earth to the Moon*, 1958) fue una concienzuda y meticulosa adaptación de la novela de Verne que, como novedad más destacable, presentaba la sorpresiva aparición del propio escritor (incorporado por Carl Esmond), La proverbial eficacia y solidez de Haskin y unos más que discretos efectos especiales a cargo de Lee Zavitz, flamante ganador de un Oscar por su trabajo en la mencionada producción de Pal **Con destino a la Luna**, lograron sacar adelante la película, que no obstante no está a la altura de las anteriores incursiones del realizador en el campo fantástico.

Otros ámbitos

Hasta su nuevo encuentro con George Pal, Haskin retomó su carrera

de artesano de insoslayable disponibilidad. Tras la poco lucida **The Little Savage** (1959), *remake* de un olvidado *western* de Louis King con protagonista infantil, se sucedieron los filmes bélicos **Jet Over the Atlantic** (1960), producido por Bogeaus y protagonizado por Guy Madison, Virginia Mayo y George Raft, y **Armored Command** (1961), su mejor trabajo no fantástico desde **Cuando ruge la marabunta**, con Howard Keel y Burt Reynolds, y la anodina comedia de ambiente marinero **September Song** (1960), escrita por W.
R. Burnett
para lucimiento de Joanne Dru. Con la simpática **Las aventuras de Simbad** (*Captain Simbad*, 1963), filmada en Alemania con escasos medios materiales y actores de exiguo relumbrón (encabezados por Pedro Armendáriz), el director recuperó su vena fantástica, aunque forzosamente en un registro bastante ingenuo.

Los nuevos tiempos hicieron inevitable su paso por la pequeña pantalla, donde de nuevo entró en contacto con la ciencia-ficción en un imaginativo episodio de la clásica serie **The Outer Limits**, que durante año y medio conmocionó a las audiencias norteamericanas prometiéndoles encarecidamente que "*A su televisor no le ocurre nada*". Titulado **The Architects of Fear**, el telefilme (emitido el 30 de septiembre de 1963 por la cadena
ABC-TV)
mostraba a un físico (interpretado por Robert Culp) que a su muerte se convierte voluntariamente en un temible mutante —una extraña criatura achaparrada, de piel granulosa, rostro extremadamente ancho en la frente que va estrechándose hacia la boca (de la que salen un par de mangueras que le permiten tomar nitrógeno de un tanque), largas patas de ave y manos que llegan hasta el suelo— con el que sus colegas amenazan a las antagónicas naciones que se disputan la supremacía sobre la Tierra.



Para culminar su carrera en Hollywood, Haskin volvió a asociarse con Pal, para cuya productora Galaxy realizó su último filme **El poder** (*The Power*, 1967). Antes había intentado recuperar su buena estrella con otro genuino filme de ciencia-ficción, **Robinson Crusoe on Mars** (1964), mucho más interesante de lo que su ridículo título hace suponer. Más que una sátira sobre la famosa novela de Daniel Defoe, se trataba de una adaptación muy libre en tono de parábola realista de gran autenticidad científica, surgida de la pluma del gran especialista Ib Melchior[10], acerca de la soledad de un moderno naufrago del espacio (un cosmonauta abandonado accidentalmente en un planeta hostil). Rodada en los impresionantes escenarios naturales del californiano Valle de la Muerte, el Planeta Rojo que presentó Haskin (con decorados de Hal Pereira y Arthur Lonergan, y trucos fotográficos de Lawrence Butler) poseía un relieve extremadamente accidentado, seco y letal, y una atmósfera en la que el oxígeno escaseaba y únicamente podía obtenerse fundiendo las porosas piedras amarillas que tanto abundaban en su superficie. El resultado en taquilla, sin embargo, no fue el esperado[11], posiblemente por la decepcionante representación de Viernes, que resulta ser un indígena estúpido a quien los marcianos (cuyas naves recuerdan sospechosamente a las

de **La guerra de los mundos**) tienen esclavizado, y no, como se supone hasta bien avanzada la película, el otro superviviente del aterrizaje forzoso: una mona cosmonauta que le acompañaba en su vuelo y que le ayuda a buscar agua y alimentos en las muchas grutas y cavernas, llenas de lagos y de plantas comestibles, que horadan el subsuelo del desierto planeta.

Robinson Crusoe on Mars (1954), de Byron Haskin

Sintomáticamente, **El poder** era un *thriller* parapsicológico (escrito por John Gay, basándose en la novela homónima de Frank Robinson) acerca de los poderes telecinéticos de un afable científico que resulta proceder de otro mundo (de nuevo Michael Rennie) y ser líder de una organización criminal que pretende dominar la Tierra. Interpretada también por George Hamilton y Suzanne Pleshette —y en papeles episódicos los veteranos Yvonne de Carlo, Gary Merrill, Arthur
O'Connell
o Aldo Ray—, la película está más en la línea del cine de espías de aquellos años que de la habitual fantasía paracientífica de la pareja Haskin/Pal, y tal vez por eso no fue muy apreciada en su momento,

pese a la sobriedad y eficacia con que está narrada la tensa y enrevesada intriga. Sin embargo, con el tiempo ha ido ganando reputación y es evidente que David Cronenberg la tuvo en mente cuando doce años después realizó su famosa **Scanners** (*Scanners*, 1980). En cualquier caso fue el adecuado colofón con el que este simpático y discreto artesano, cuya ejemplar convicción en todo lo que hacía dignificó hasta el más modesto de sus trabajos, se despedía de un medio que, después de casi verlo nacer y desarrollarse plenamente, comenzaba a caer en picado. Una retirada a tiempo.

It Came form Beneath the Sea (1955), de Robert Gordon

Un esbozo de bibliografía

Francisco Llinás

No es poco el material impreso publicado sobre el cine de ciencia-ficción y, muchas veces, y en paralelo a la abundancia de series B en el mismo, en forma de obras de circulación restringida, fanzines y revistas especializadas. Y una buena parte del mismo incluye también lo "fantástico" y el "terror". No en balde muchos consideramos que la C. F. es un "subgénero", una palabra que hay quien no se atreve a pronunciar porque casi siempre se utiliza en sentido peyorativo, como si el hecho de que muchos usen mal un vocablo obligue a quienes le dan un sentido que entienden correcto a prescindir de él.

Esta abundancia, que es imposible abarcar en el espacio de que disponemos, es debida a la curiosa existencia de un espécimen

cinéfilo que sólo aparece en el conjunto del género: el fan irredento para quien parece que toda película de terror o ciencia-ficción tiene interés, por el mero hecho de existir. No conocemos la existencia, al menos de forma tan extendida, de aficionados al *western* o a la comedia, que parezcan aceptar acríticamente los bodrios más inefables, en los que abunda la C.
F. Aunque
debemos reconocer que, al menos en muchas películas de serie B, es un género particularmente dotado para las buenas películas malas, aquéllas que, por sus disparates o su desfachatez, resultan divertidas sin dejar de ser pasablemente abominables.

Hay, pues, un difuso mercado para la C. F., a menudo recluido en circuitos paralelos de los que el común de los mortales no tiene apenas noticia. Y, dado la señalada actitud acrítica de muchos de los aficionados, abunda en libros de referencia, más informativos que analíticos y que casi nunca se preocupan por definir el objeto de su mirada (lo que, a ratos, resulta de agradecer: cuando lo definen, dado lo perogrullesco de casi todas las definiciones, lo mejor es salir corriendo o rendirse incondicionalmente y que Dios nos pille confesados). Dado que un elemento básico del género es lo tecnológico, hay quien incluye en el mismo toda película con aparatos y lucecitas (algo que hoy, cuando el *chip* se ha convertido en tótem, abunda hasta la exasperación), de forma que encontramos reseñadas películas como **El síndrome de China** (*The China Syndrom*, James Bridges, 1979),
King-Kong
(
King-Kong
, Ernest B. Schoedsack y Merian C. Cooper, 1933) e incluso **El año pasado en Marienbad** (*derniere a Marienbad*
L'année
, Alain Resnais, 1961).

No habrá que insistir en que casi todos los libros reseñados aquí tratan del género fantástico o del subgénero de C. F. de forma amplia y abarcan periodos históricos mayores que el específico de los años 50 a que se ciñe la publicación que el lector tiene en las manos, la que podríamos considerar época dorada del género, pese a su más reciente resurrección, reciclado en películas cuyo alto

presupuesto suele ser inversamente proporcional a su enjundia intelectual.

Al margen de enciclopedias diversas e historias del cine (de la clásica de Buru Lan, con un pintoresco texto de José Luis Garci, a la más competente de Planeta), hay en el mercado algunos libros españoles. Dada la precariedad de la edición de libros de cine en nuestro país, es sorprendente que haya varios dedicados a un solo género, cuando sobre otros géneros (el melodrama, la comedia) nos encontramos con un silencio absoluto.

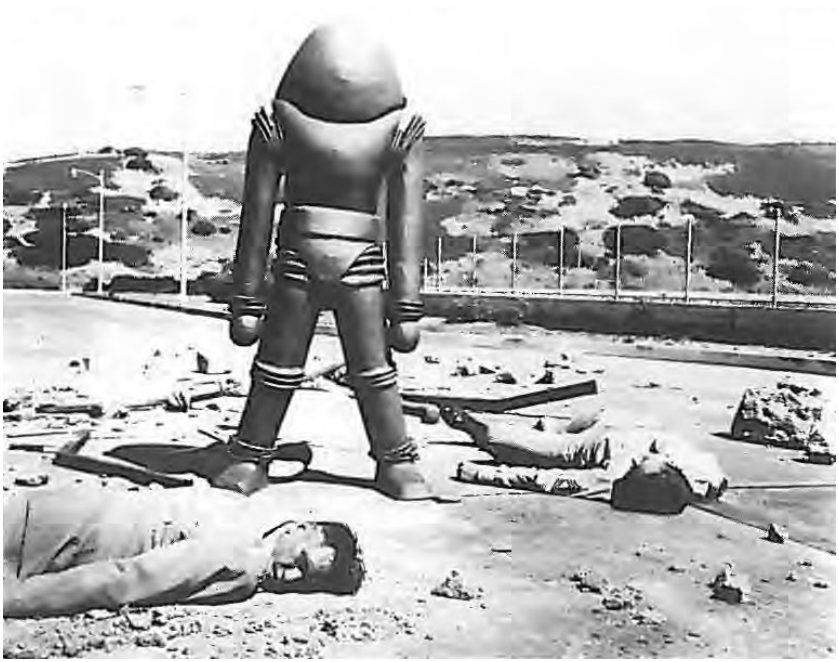
Cine y ciencia-ficción, de Luis Gasea (Llibres de Sinera, Barcelona, 1969), es la primera aproximación española al género y resulta más voluntariosa que útil. Escrita cuando para el crítico español no era fácil el acceso a la mayor parte de títulos y no existía tampoco una buena documentación, se resiente de informaciones de segunda mano, de forma que a veces se centra en títulos menores (conocidos) y deja a un lado otros mayores (desconocidos). Fue reeditado, con pequeños cambios, en 1975 (Ed. Planeta), y tenemos la impresión de que hoy su autor haría un libro muy distinto.

En *El cine fantástico* (Publicaciones Fabregat, Barcelona, 1987), José María Latorre dedica un cierto espacio a la C. F. especial mente a la clásica, en un libro que se centra (y se le agradece) antes en lo antiguo que en lo moderno. Como es habitual en el autor, sus filias y fobias personales dominan en exceso, pero el conjunto es bastante solvente y se le agradece que no hable de las películas que no conoce, de modo que hay que perdonarle los silencios sobre algunos títulos. El libro está bien ilustrado y editado: es de obligada referencia, aunque, como es lógico, el tema concreto que aquí nos interesa ocupe un espacio mínimo.

Peor editado e ilustrado y, más lamentablemente, peor escrito está *La ciencia ficción. Un agujero negro en el cine de género*, de Casilda de Miguel (Universidad del País Vasco, Bilbao, 1988). Resumen de una tesis doctoral, obliga a una amarga reflexión sobre el penoso estado de los estudios cinematográficos en la Universidad Española. Se trata de una mezcolanza de datos, impresiones personales e indefiniciones, cuyo destino natural sería antes el juzgado de guardia que la lectura. Lo único reseñable es una buena bibliografía: si la autora ha consultado los textos reseñados (al margen de la búsqueda de citas), lo disimula muy bien, porque poco

provecho ha sacado de la lectura.

De mayor interés resulta *El cine de ciencia-ficción*, de Joan Bassa y Ramón Freixas (Ediciones Paidós, Barcelona, 1993), aunque tampoco sus autores acaban de dar en la diana. Tras repasar las definiciones del género y dar la propia (que no es como para pedir que la metan en las enciclopedias), se detienen en los temas recurrentes en el género, siguiendo la costumbre de estudiarlo antes por sus referentes que por su evolución a través de los tiempos: algo que creemos indispensable quienes pensamos que todo cine habla antes del presente que del pasado o un hipotético futuro. Por otra parte, la brevedad del texto, dadas las características de la colección en que aparece, hace que los autores caigan en la afirmación simple y gratuita, sin demostrar ni analizar por qué llegan a determinadas conclusiones sobre títulos concretos. Si bien hay que agradecerles a Bassa y Freixas un cierto sentido del humor que hace más llevadera la lectura.



Earth versus the Flying Saucers (1956), de Fred F. Sears

Si señalamos *Le cinema "fantastique" et ses mythologies*, de Gérard Lenne (Ed. du Cerf, París, 1970) es por el hecho de haber sido

traducido al español (*El cine "fantástico" y sus mitologías*, Ed. Anagrama, 1974). Por lo demás, este discutible texto, muy marcado por las modas del momento, apenas dedica un capítulo al tema específico de la C. F., bastante superficial. Señalemos que ha sido reeditado en Francia en 1985 (Ed. Veyrier), con buenas ilustraciones, retomando el original y anunciando una puesta al día en un segundo tomo que, por lo que sabemos, no ha aparecido.

Tampoco, pese a sus pretensiones de exhaustividad, tiene mayor interés *Le cinema fantastique*, de René Prédal (Ed. Seghers, París, 1970), que apenas dedica cuarenta páginas a la C. F., perdidas en un mar de generalidades. Mayor interés tienen las observaciones de Carlos Clarens en su clásico *Horror Movies*
(Seeker & Warburg,
1968), en el que tampoco es mucho el espacio dedicado al género. En cuanto a *La Science Fiction au cinéma*, de J.
P. Bouyxou
(Union Générale
d'Editions,
Paris, 1971), mejor correr un tupido velo: se trata de un libro que carece de todo rigor y de un subjetivismo que no duda en caer en la frivolidad.

En España están poco difundidas las excelentes publicaciones de la Cinemateca Portuguesa, realizadas en apoyo de sus amplios ciclos (organizados muchas veces conjuntamente con la Filmoteca Española). Entre ellas, con ocasión de un ciclo sobre el tema, destaca *O futuro é já hoje?* (Cinemateca Portuguesa-Fundaçao Calouste Gubelkian, Lisboa, 1984), un voluminoso tomo que, con excelentes ilustraciones, recoge textos de John Baxter, Joao Manuel Barreiros, Joao Bénard da Costa, Olivier Assayas, Trindade Santos y Alberto Vaz da Silva y que contiene un espléndido diccionario (casi 200 páginas), por Joao Bénard da Costa, coordinador del volumen, de consulta imprescindible.

Entre las publicaciones anglosajonas destaca el clásico *Science Ficción in the Cinema*, de John Baxter (International Guide Series, Nueva York, 1970). Igualmente *Future Tense-The Cinema of Science Fiction*, de John Brosnan (MacDonald and
Jane's,
Londres, 1978), que estudia el género históricamente, no por la

tradicional división en temas, y dedica un amplio espacio al periodo de los años 50.

Not of This Earth (1956), de Roger Corman

Recolección de textos independientes, *Focus On The Science Fiction Film*, edición de William Johnson (Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 1972), proporciona datos útiles: un texto de Robert A. Heinlein sobre el rodaje de **Con destino a la Luna** (*Destination Moon*, Irving Pichel, 1950) una critica de A.
C. Clarke
de **Cuando los mundos chocan** (*When Worlds Collide*, Rudolph Maté, 1951) o una entrevista con Don Siegel. Es un libro fragmentario, sin pretensiones de exhaustividad, pero de obligada referencia.

The Limits of Infinity-The American Science Fiction Film, de Vivian Carol Sobchack (A.
S. Barnes
and Co., Cranbury, New Jersey, 1980), es un recorrido crítico sobre los temas, mitos y constantes del género, que presta atención a los aspectos lingüísticos y a cuestiones colaterales, como la presencia

del humor o el sonido.

Science Fiction Films, de Robin Cross (Ed. Gallery Books, New York, 1985) es otra historia, bien documentada, del género desde sus inicios hasta hoy y está bien ilustrado.

This Island Earth (1955), de Joseph Newman

Son legión los libros de documentación sobre la C.
F. Entre
ellos destaca el monumental *Science Fiction*, de la serie "The Aurum Film Encyclopedia", en edición a cargo de Phil Hardy (Aurum Press, 1984). Hay una edición de 1991, puesta al día, aunque, lógicamente, ampliada en lo que se refiere a los últimos años. Se trata de un volumen de casi 500 páginas en gran formato, muy bien ilustrado, que recoge, año a año, casi todas las películas del género y de todas las nacionalidades, dando mayor importancia a la descripción critica de cada título que a la pura información (las fichas son muy escuetas).

The Great Science Fiction Pictures, de James Robert Parish y Michael R. Pitts (The Scarecrow Press, Inc., Metuchen, New Jersey, 1977), responde al mismo esquema de otros volúmenes de la serie

(conocemos los dedicados al *western*, el cine de *gangsters* y las películas de espías). Es un diccionario de películas, con fichas bastante completas (aunque en el caso de las pocas películas europeas no se toman demasiadas molestias en ampliarlas) y un comentario sobre cada una de ellas, con datos tan útiles como cambios de título con ocasión de reestrenos, secuelas y un apéndice con series del género en radio y TV. Recoge también los seriales, aunque en el periodo que nos interesa habían desaparecido prácticamente.

The Science Fiction Film Source Book, edición de David Wingrove (Longman, Londres, 1985), además de un prólogo de Brian W. Aldiss y una somera introducción del editor, contiene el correspondiente diccionario de películas, salpicado por muy escasas fotos, y con un comentario no especialmente brillante. Hay un breve diccionario de directores, técnicos y actores que han trabajado en el género y otro de escritores del mismo adaptados a la pantalla.

The Science Fiction and Fantasy Film Handbook, de Allan Frank (B.
T. Batsford
Ltd., Londres, 1982), responde al mismo esquema, pero con mayor fortuna. Si bien incluyen menos títulos que otros manuales de referencia, hay un buen material fotográfico, una sinopsis de cada película y un comentario crítico de prensa. Son útiles, sobre todo, sus dos diccionarios: de personas y de temas tratados por el género.

The Psycho Tronic-Encyclopedia of Film, de Michael Weldon (Ballantine Books, Nueva York, 1983), contiene referencias sobre 3000 películas, con fichas muy sucintas y sinopsis, referidas a lo que su pintoresco autor considera cine "psicotrónico".

Robot-The Mechanical Monster, de David Anan (Lonimer, Londres, 1976) contiene abundante información sobre robots y extraterrestres y puede ser considerado, al menos, como curioso.

Les classiques du cinéma fantastique, de Jean-Marie Sabatier (Balland, París, 1973), contiene una filmografía y un diccionario de técnicos y actores, con textos que acusan un marcado carácter subjetivo.

Hay también un libro alemán, *Lexicon des Seiende Fiction Film*, de Ronald M. Hahn y Volker Hansen (Wilhelm Eine Heine Verlag,

Munich, 1988), con mil títulos, escasamente ilustrado. Dadas nuestras limitaciones en materia de idiomas, no podemos dar opinión alguna sobre el interés de los comentarios.

También existe un diccionario de monstruos y robots (*Science Fiction Aliens*), publicado en la revista *Star Long* en 1977, en un número coordinado por Ed Naha y que, si bien es pasablemente superficial, revela una notable erudición.

Aunque los años 50 constituyen la época dorada del género, no son muchos los textos dedicados específicamente a la misma. Entre ellos destaca el monumental *Keep Watching the Skies!*, de Bill Warren
(MacFarland & Comp.,
Jefferson, North Carolina, 1982). En dos gruesos tomos y con benedictina paciencia, el autor reseña todas y cada una de las películas del género, incluyendo las más raras, casposas o misteriosas, por orden cronológico, año a año, y proporcionando una abrumadora información, no sólo sobre cada título concreto, sino sobre secuelas, *remakes*, la carrera posterior de quienes intervinieron en él, su carrera comercial y repercusión, acogida crítica, etc. Se trata de un libro imprescindible, estemos o no de acuerdo con las apreciaciones críticas del autor. Incluye además útiles apéndices: uno de fichas muy completas, otro que reseña el orden cronológico de estreno de las películas, un tercero de títulos anunciados pero no rodados y una relación de seriales.

Them or Us-Archetypal interpretations of Fifties Alien Invasion Films, de Patrick Lucanio (Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1987) se centra en el subgénero de películas de alienígenas, invasores y mutantes que caracterizan el cine de la época, centrándose en el análisis de los textos fílmicos mismos, incluyendo aspectos tan poco estudiados como los títulos de crédito o los lanzamientos publicitarios (tanto anuncios de prensa como *trailers*). Frente al subjetivismo que caracteriza a la mayor parte de estudios sobre el tema, Lucanio, para estudiar los mitos o la iconografía del género, se centra en el discurso fílmico, apoyándose en un abundante material fotográfico que procede de las propias películas y no de las fotos de rodaje. Especialmente interesante es su análisis de **Invaders from Mars** (William Cameron Menzies, 1953), que cierra un libro más que sugerente.

Finalmente, hay que señalar un libro francés, *La grande menace*, de Gilles Laprévotte, Michel Luciani y Anne-Marie Mangin (Trois Cailloux-Maison de la Culture
d'Amiens,
1990). Subtitulado *Le cinéma américain face au maccarthysme*, es una aproximación a las relaciones entre la caza de brujas y el cine de Hollywood que escapa a las habituales historias sobre las mismas y se centra en las huellas del siniestro acontecimiento histórico en el propio discurso fílmico. Un amplio capitulo, "And the Pursuit of Happiness", de Anne-Marie Mangin, se centra, en 130 páginas, en la presencia de invasores y en el ensimismamiento de América, relacionando el cine del género, no solamente con los tristes hechos históricos de que trata el libro en su conjunto, sino también en toda la mitología que constituyó su caldo de cultivo. Es un texto sugerente y muy bien documentado, que, como el libro de Lucanio, se desmarca del habitual fetichismo propio de la literatura sobre el género y que no se dirige a los muy peculiares fans del mismo.

It Came from Outer Space (1953), de Jack Arnold

No hay mucho material sobre autores concretos más o menos

especializados en el género. Y, en general, no es demasiado interesante. Hay las memorias de Roger Corman, redactadas conjuntamente con Jim Jerome, *How I Made a Hundred Movies in Hollywood and Never Lost a Dime* (1990), traducidas (es un decir) al español (*Cómo hice cien films en Hollywood y nunca perdí ni un céntimo*, Laertes, Barcelona, 1992), en una edición que añade a la original una filmografía (incompleta y poco de fiar). Es un libro de interés muy escaso, en el que Corman, que tiene al parecer una excelente opinión de sí mismo, se echa flores continuamente y se limita a informarnos de sus habilidades como productor, que, viendo sus películas, no necesitaban aportación por escrito.

Hay también un libro sobre Jack Arnold, *Directed by Jack Arnold*, de Dana M. Reemes (MacFarland, Jefferson, North Carolina, 1988), bastante superficial, pero en el que se recogen abundantes declaraciones de este realizador, cuya aportación al género es fundamental (no así sus comedias, bastante execrables).

Hay también una entrevista con Arnold en *Cahiers du Cinéma* (n.º 337, junio de 1982), realizada por John Landis, que preparaba un *remake* de **La mujer y el monstruo** (*The Creature from the Black Lagoon*, Jack Arnold, 1954). Por desgracia, Landis se erige en protagonista y Arnold, que parece una persona cortés, deja que el entrevistador nos cuente su poco interesante vida.

Muy interesante es *Interviews with B Science Fiction and Horror Movie Makers*, de Tom Weaver (MacFarland, Jefferson, North Caroline, 1988), que recoge el testimonio de escritores, productores, directores, actores y maquilladores especializados en el género. Veintiocho entrevistas, de John Agar a Mel Welles, pasando por Beverly Garland, Howard W. Koch, Reginald LeBorg o Gloria Talbott, en las que aparecen informaciones raras y datos curiosos. También pueden rastrearse algunas entrevistas exóticas (Edward L. Bernds, Gene Fowler, Jr., Reginald Le Borg, Ib Melchior, Curt Siodmak, Herbert L. Strock) en *Serie B*, de Pascal Merigeau y Stephane Bourgoin (Ediling, Paris, 1983), así como algunas informaciones útiles o curiosas.

Es imposible reseñar todas las revistas, fanzines y opúsculos, a veces casi clandestinos, publicados por voluntariosos aficionados y en los que pueden rastrearse, desde datos interesantes o trabajos solventes hasta los delirios personales menos estimulantes.

Señalemos, simplemente, que la colección de la extinta revista francesa *Midi-minuit fantastique* sigue siendo referencia obligada para todo interesado por el género (y una reedición en facsímil, al estilo de la de los *Cahiers*… "amarillos", sería bien recibida por muchos). En España, entre 1971 y 1973, apareció *Terror Fantastic*, que, más modestamente, tiene interés.

It! The Terror from Beyond Space, (1958)
de Edward L. Cahn

S. F. 50's

Catálogo de maestros, estrellas y demás mutaciones

Jordi Costa

Después de llegar hasta casi la total extinción durante los críticos años 40, el cine de ciencia-ficción explotó en una deslumbrante variedad de formas, subgéneros, temas y estilos en la década siguiente; al tiempo que alcanzaba verdadera legitimidad como género cinematográfico. En un intento de recoger, en la medida de lo posible, todo el conjunto de fenómenos, tendencias y modalidades de evasión que la ciencia-ficción cinematográfica puso en movimiento a lo largo de los 50, el presente diccionario reduce su inagotable riqueza a poco más de un centenar de nombres. En la presente selección se incluyen todos los directores norteamericanos que abordaron el género en su década dorada, así como algunos

actores, actrices, productores y técnicos de efectos especiales que concentraron el grueso de su trayectoria en el terreno de la ciencia-ficción, convirtiéndose en emblemas del mismo. Es probable que los lectores más puntillosos echen en falta algunos nombres; faltan, por ejemplo, los guionistas-insignia, como Mark Hanna, George Worthington Yates y Charles B. Griffith, pero ello se debe a una necesidad de acotar el terreno para no terminar escarbando en el fascinante territorio del género hasta el infinito. El universo de la ciencia-ficción de los 50 tiene un límite que, probablemente, no coincide exactamente con el que proponen las fronteras de este diccionario: lo que sigue es, pues, sólo un intento de aproximarse al máximo a esos confines de una imaginación fantástica que parece desafiar todo cálculo.

ABBOTT AND COSTELLO

Formados en el teatro de variedades, Bud Abbott y Lou Costello entraron en la historia del cine fantástico cuando su carrera profesional ya había entrado en la fase de caída libre. Pareja profesional desde 1931, Abbott y Costello —mera puesta al día de esa química de contrarios intrínseca al arte del *clown*: el listo y el tonto, el sereno y el desquiciado, el flaco y el gordo— pasaron de los escenarios a la radio, donde sus primarios equívocos verbales les abrieron el camino a la gran pantalla. Tras su debut en **Noche en el trópico** (*Night in the Tropics*, 1940) de Edward A. Sutherland, lograron embutir sus más populares números de las ondas en diversos vehículos a su medida —siempre con algún género popular como punto de referencia: cine de aventuras, bélico, *whodunit*, serie negra— hasta que se convirtieron en "los" cómicos por excelencia de un país, las circunstancias históricas obligaban, embriagado de fervor patriótico. Acabada la Segunda Guerra Mundial, también pareció quedar finiquitado su efímero momento de gloria y su productora, la Universal, decidió asociarlos a otros espectros de su plantilla, igualmente de capa caída —los tradicionales "monstruos de la Universal"—, en la esperanza de postergar su decadencia. Del experimento salió **Abbot y Costello contra los fantasmas** (*Abbott and Costello Meet Frankenstein*, 1948) de Charles Barton, lucrativo

comienzo de una serie de humor cada vez más lúgubre y desangelado. Erosionada por constantes tensiones internas —al parecer motivadas por el ego hipertrófico del rechoncho Costello—, la pareja se separó en el 57. Meses antes de morir de un ataque al corazón, Costello viajó a la prehistoria y a la Guerra Civil americana en su único trabajo en solitario, **The 30-Foot Bride of Candy Rock** (1959) de Sidney Miller (véase).

Abbott and Costello Meet the Invisible Man (1951)
Abbott and Costello Go to Mars (1953)
Abbott and Costello Meet Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1953)
The 30-Foot Bride of Candy Rock (1959), sólo Lou Costello

AGAR, JOHN

Pelirrojo, atlético y con unas facciones que bien podría haber trazado Milton Canniff, John Agar no iba para actor, pero su matrimonio con la exniña prodigio Shirley Temple hizo que David O. Selznick se cruzara en su camino y le inculcara la idea de sacar buen partido a su acorazado físico, Debutó a lo grande, en un *western* de John Ford —**Fort Apache** (*Fort Apache*, 1948)— que permitía augurarle un brillante futuro, pero la promesa se desvaneció pronto: tras la popular **Arenas sangrientas** (*Sands of Iwo Jima*, 1949) de Allan Dwan (véase), la magistral **La legión invencible** (*She Wore a Yellow Ribbon*, 1949) de John Ford y la tibia **Adventure in Baltimore** (1949) de Richard Wallace, el matrimonio Agar/Temple se rompió y, con él, toda posibilidad de hacer carrera en el gran Hollywood para ese marido acusado de crueldad mental y acreedor al récord de detenciones por conducir borracho. Tras dar tumbos por varias producciones de derribo, un contrato con la Universal en el 55 acabó por convertirlo en rostro emblemático de la ciencia-ficción *fifties*, casi siempre en papeles de héroe de una pieza. Empeñado en salir de su encasillamiento dentro del género, Agar se marchó de la Universal dos años después, pero, en el futuro, sólo lograría salir del ámbito de la serie B para caer en la serie Z. **The Brain from Planet Arons** (1957) de Nathan Juran (véase) le dio una rara oportunidad de encarnar a un villano, **Hand of Death**

(1961) de Gene Nelson le permitió dar vida a un monstruo. En su madurez anunció boleras para miembros de la tercera edad.

The Rocket Man (1954)
Revenge of the Creature (1955)
Tarantula (1955)
The Mole People (1956)
The Brain from Planet Arous (1957)
Attack of the Puppet People (1958)
Invisible Invaders (1959)

ALDRICH, ROBERT

Su carrera como director dio comienzo en la década de oro de la ciencia-ficción cinematográfica, tras una intensa trayectoria como ayudante de dirección, aunque su aislada aportación al género en nada responde a los habituales moldes de la época. A partir de una novela de Mickey Spillane —pionero de la sensibilidad "políticamente incorrecta"—, Aldrich construyó lo que los críticos de *Cahiers* consideraron el primer filme de la Edad del Átomo, "*la dalia negra de la poesía macabra*" según la autorizada opinión de G. Cain. En la novela protagonizada por Mike Hammer el objeto de las disputas era un alijo de narcóticos, pero Aldrich y su guionista A.
I. Bezzerídes
lo sustituyeron por un misterioso maletín de material radiactivo, caja de Pandora en versión Hiroshima, que les permitió elaborar uno de los más desasosegantes retratos de un entorno paranoico, sojuzgado, sin redención posible. De cada plano del filme emana una sensación de desconcertante extrañeza que convierte a **El beso mortal** (*Kiss Me Deadly*, 1955) en quintaesencia del estilo áspero, duro y en ebullición de Aldrich, así como de su cínica visión del mundo.

El beso mortal (*Kiss Me Deadly*, 1955), y productor

ALLAND, WILLIAM

El productor por excelencia de la ciencia-ficción *fifties* con clase tuvo un curioso pasado: formado en las exigentes filas del Mercury Theatre de Orson Welles, Alland se convirtió en indispensable elemento estructural en la fundacional obra maestra de su mentor, **Ciudadano Kane** (*Citizen Kane*, 1941), interpretando al periodista encargado de indagar en el pasado, roto en un millar de contradictorios fragmentos, del magnate Charles Foster Kane. Ya en los 50, Alland se convirtió en productor en el seno de la Universal-International estampando su firma en algunas clásicas —y, casi siempre, económicas— muestras de angustia blanquinegra, que, en cierto sentido, definen la ortodoxia del cine de ciencia-ficción de los 50. Los mejores títulos de su filmografía tuvieron a Jack Arnold (véase) tras la cámara. En el 61, Alland tuvo una aislada experiencia como director con **Look in Any Window** (1961), desafortunada *true story* de interés psiquiátrico protagonizada por Paul Anka.

It Came from Outer Space (1953)
La mujer y el monstruo (*Creature from the Black Lagoon*, 1954)
Revenge of Ihe Creature (1955)
Tarantula (1955)
This Island Earth (1955)
The Creature Walks Among Us (1956)
The Mole People (1956)
The Deadly Mantis (1957)
The Land Unknown (1957)
The Colossus of New York (1958)
The Space Children (1958)

ARNOLD, JACK

Para muchos es el Rey de la ciencia-ficción cinematográfica de los 50: un deslumbrante estilista de la serie B, alguien que sabía perfectamente qué hacer con un desierto, unos cuantos personajes

aterrorizados y un monstruo que, a primera vista, podía no ser del todo efectivo. Con la única excepción de **Revenge of the Creature** (1955) —una secuela comprensiblemente inferior al original— y **Monster on the Campus** (1958) —quizá porque las películas con celacantos siempre han sido veneno para la taquilla—, su producción de ciencia-ficción en los 50 no tiene tacha: también es la zona más refulgente de una filmografía que nunca volvería a alcanzar semejante estado de gracia. Antes que impecable constructor de atmósferas, Arnold había sido actor en películas británicas de los años 30 y documentalista. Opuso a la paranoia del momento una transparente postura humanista —a veces enriquecida por un manifiesto pacifismo a contracorriente—, supo colocar en sus trabajos las dosis justas de poesía y dominó a la perfección un instrumento fundamental para la artesanía fantástica: la mirada.

It Came from Outer Space (1953)
La mujer y el monstruo (*Creature from the Black Lagoon*, 1954)
Revenge of the Creature (1955)
Tarantula (1955)
This Island Earth (1955), director no acreditado de escenas de acción
El increíble hombre menguante (*The Incredible Shrinking Man*, 1957)
The Monolith Monsters (1957), coautor de la historia original
Monster on the Campus (1958)
The Space Children (1958)

ASHCROFT, RONNIE

Talento menor de la serie B que dio al lustroso catálogo de la AIP una desangelada película, en la que algunos críticos detectan ecos misóginos condensados en su sospechosa asociación de belleza femenina y perversidad, y en su envenenado retrato de la feminidad independiente. En **The Astounding She-Monster** (1958), una mujer extraterrestre rodeada por un halo de luz y capaz de matar con su tacto, aterriza en un bosque para tener un traumático

encuentro con los humanos, representados en esta improbable aventura por un par de malhechores, la heredera que estos acaban de raptar y un diligente geólogo.

The Astounding She-Monster (1958), y producción

ASHER, WILLIAM

Tuvo el honor de fundar todo un subgénero: el de las *beach-party movies*, pobladas de surfístas rubios, mullidas chicas en bikini y ridículos ángeles del infierno. Su película **Beach Party** (1963) abrió, pues, una senda que iba a resultar muy concurrida en la dimensión más descerebrada del cine de los 60, una modalidad de evasión deliberadamente ingenua, colorista y frivolona que iba a dominar el grueso de la filmografía de Asher. El reverso más o menos siniestro de todo ese *tutti frutti* playero fue **The 27th Day** (1957), uno de los ejercicios más descarados —y, por tanto, transparentes— de esa paranoia anticomunista que sirvió de efectivo fertilizante para el cine de género de los 50. Basada en una novela de John Mantley, **The 27th Day** describía una peculiar estrategia alienígena para despoblar la Tierra con vistas a su posterior ocupación: los rusos, convertidos en encarnación del Mal absoluto por efectos del clima de la Guerra Fría, aprovecharán las cápsulas utilizadas por los atacantes del espacio exterior para poner el orden mundial al borde del colapso.

The 27th Day (1957)

BEAUDINE, WILLIAM

Le llamaban "*The one shot Beaudine*", porque su peculiar poética cinematográfica se basaba en un único y escueto mandamiento: la primera toma es la que vale. En realidad, Beaudine no tenía ni más puntería que sus compañeros de oficio, ni las ideas más claras, pero sí un acentuado sentido del ahorro que le llevaba a no tirar ni un

centímetro de celuloide. En el 52, rodó una de las obras más absurdas en la historia del cine, **Bela Lugosi Meets a Brooklyn Gorilla** (1952), carta de presentación de la pareja de humoristas formada por Duke Mitchell y Sammy Petrillo, descarados —pero, al parecer, divertidísimos— imitadores de Dean Martin y Jerry Lewis que vieron abortada su carrera tras la ofensiva judicial que éstos, respaldados por la Paramount, les lanzaron raudamente. Rodada en nueve días —los rodajes de Beaudine ocupaban entre dos días y dos semanas— y con un presupuesto de
50 000
dólares, **Bela Lugosi Meets a Brooklyn Gorilla** (1952), con su caótica combinación de humoristas de segunda. Bela Lugosi, chicas guapas y tipos con disfraz de gorila, podría ser la perfecta película psicotrónica, la culminación de una carrera desarrollada principalmente en la serie Z, pero que había comenzado de manera muy distinta. Chico de los recados de D.
W. Griffith
a los 17 años, Beaudine llegó a la dirección en 1915 con un profundo conocimiento de la "cocina" cinematográfica; sus primeros trabajos fueron cortos de cine cómico, pero, diez años después, vendrían sus primeros éxitos, **La pequeña Anita** (*Little Annie Rooney*, 1925) y **Gorriones** (*Sparrows*, 1926), dos vehículos al servicio de Mary Pickford que le granjearon el favor de la industria. Antes de que un paréntesis profesional en Gran Bretaña marcara el fatídico punto de inflexión en su carrera que le llevaría al modesto mundo de las producciones Monogram en frecuente compañía de los Bowery Boys, Beaudine le dio a W.
C. Fields
la que muchos especialistas consideran la mejor película en la carrera del cáustico comediante, **The Old Fashioned Way** (1934).

Bela Lugosi Meets a Brooklyn Gorilla (1952)

BENNET, SPENCER GORDON

Fue el ultimo director de seriales, un fin de raza, artesano capaz de prolongar hasta mediados de los 50 la vida de un género que había

alcanzado su cénit en los años 30. De hecho, su peculiar biografía no conoció prácticamente otro ámbito que el serial, peligroso terreno minado de situaciones límite bajo un césped de lugares comunes: nada que ver, en suma, con el paisaje apacible en que cualquier criatura cabal desearía vivir. Spencer Gordon Bennett fue especialista —en golpes, caídas y porrazos— para los pioneros seriales de George B. Seitz: cuenta una leyenda apócrifa que, en las cicatrices que el singular trabajo dejó en el cuerpo del aspirante a director, algún cripto-analista podría descifrar la pormenorizada enumeración de todos los peligros que acecharon a Paulina. En **The Exploits of Elaine** (1914), otra de las joyas de la corona Seitz, firmada por Louis Gasifier y Joseph A. Golden, Spencer Gordon Bennet ya figuró como director de segunda unidad: cuando su mentor se pasó al terreno del largometraje en 1925, Bennet se convirtió en uno de los máximos valedores del cine por entregas. En los 50 comenzó a dejarse tentar por el largometraje —con trabajos tan entrañablemente *naives* como **Killer Ape** (1953), según el *Jungle Jim* de Alex Raymond— aunque se resistió casi hasta el último momento a abandonar el formato serial que había sido su fe de vida.

Atom Man versus Superman (1950). Serial de quince capítulos
Captain Video (1951), codirector. Serial de quince capítulos
Mysterious Island (1951). Serial de quince capítulos
Killer Ape (1953)
The Lost Planet (1953). Serial de quince capítulos

BERKE, LESTER W.

Lester William Berke, director de fotografía convertido en realizador a principios de los años 40, cerró su escasamente distinguida filmografía con **The Lost Missile** (1958), un inepto apaño de ciencia-ficción catastrofista en el que un misil alienígena estrecha su órbita terrestre a una velocidad de 4000 millas por hora hasta que un heroico —y jovencísimo— Robert Loggia toma cartas en el asunto. Berke entró en el terreno de la producción en los 50 y su firma William Berke Productions se especializó en seriales

cinematográficos adscritos genéricamente al *western*. Su más destacable trabajo como director —antes por su valor testimonial que por sus virtudes intrínsecas— fue **Jungle Jim** (1948), primer titulo de la saga que el productor Sam Katzman (véase) iba a dedicar al personaje creado por Alex Raymond con un Johnny Weissmuller post-Tarzán en cabeza de reparto.

The Lost Missile (1958)

BERNDS, EDWARD

Las más variopintas series del cine popular parecían no tener secretos para él: desfilaron ante su cámara personajes como la Blondie creada en el mundo de la historieta por Chic Young —e interpretada en la pantalla por Penny Singleton—, los incansables Bowery Boys y los reyes del humor absurdo-oligo-cacofónico, los Three Stooges. Técnico de sonido devenido director, Bernds tuvo también tiempo de aportar a la pequeña historia del cine de ciencia-ficción unos cuantos ejercicios modestos —a menudo *exploits* de éxitos precedentes, cuando no secuelas oficiales— de apañada factura e incuestionable carisma psicotrónico. Ejemplo del artista capaz de destilar algo de sentido a partir de materiales de derribo. Bernds utilizó en **Queen of Outer Space** (1958) restos de vestuario de **Planeta prohibido** (*Forbidden Planet*, 1956) de F.
M. Wilcox
(véase), tomas de efectos especiales de su precedente **World Without End** (1956) y un trozo de la nave espacial utilizada por L. Selander (véase) en **Flight to Mars** (1951). Dato para erotómanos: las túnicas y los leotardos que llevaban los habitantes de la Tierra post-apocaltptica de **World Without End** frieron diseñadas por Vargas, titán en el envidiable arte de dibujar sabrosas *pin ups*.

The Bowery Boys Meet the Monster (1954), y coguionista
World Without End (1956), y guión
Queen of Outer Space (1958)
Space Master X-7 (1958)

El regreso de la mosca (*Return of the Fly*, 1959), y guión

BLAISDELL, PALL

El hombre que fabricaba monstruos… risibles. Empezó como ilustrador en revistas de ciencia-ficción, pero Roger Corman (véase) acabó convirtiéndolo en la alternativa más rápida y económica a Ray Harryhausen (véase): Corman no quería rascarse demasiado el bolsillo para confeccionar el monstruo de su producción **The Beast With 1.000.000 Eyes** (1955) de David Kramarsky y se puso a buscar posibles debutantes en el arte de los efectos especiales de dimensión paupérrima. Frente a los 200 dólares inicialmente previstos por el productor, el joven Blaisdell propuso 200 dólares por el concepto y otros 200 por el material… y de este modo nació esa criatura de un millón de ojos que, por supuesto, no era tal: el rimbombante título enmascaraba un vil truco típicamente cormaniano pues se refería a la capacidad del monstruo en cuestión de ver a través de los ojos de sus víctimas. Ese primer trabajo marcaría el canon del estilo Blaisdell: monstruos grotescos, de tosca confección, dudosa solidez y costuras evidentes, pero que han ganado carisma con el paso de los años. El pepino venido de Venus de **It Conquered the World** (1956) de Corman o los extraterrestres con cabeza de lechuga de **Invasion of the Saucer-Men** de Edward L. Cahn (véase) son sus trabajos más notables, porque en ellos Blaisdell decidió trascender sus deficiencias técnicas con un baño de sentido del humor. Cuenta una anécdota que Cahn decidió convertir **Invasion of the Saucer-Men** definitivamente en comedia al ver a los increíbles alienígenas que le había presentado Blaisdell.

The Beast With 1.000.000 Eyes (1955)
The Day the World Ended (1955), y actor
It Conquered the World (1956)
Not of This Earth (1956)
Invasion of the Saucer-Men (1957)
From Hell It Came (1957)
Voodoo Woman (1957), actor

BONESTELL, CHESLEY

Ilustrador visionario especializado en temas astronómicos que iba a determinar el peculiar tono estético de las tres grandes producciones Pal (véase) de vocación realista. Su trabajo para el libro *Conquest of Space* de William Ley —quien, a su vez, había colaborado como asesor en **La mujer en la Luna** (*Die Frau im Mond*, 1928) de Fritz Lang— fue su pasaporte a la fama: Pal le encargó que diseñara, en colaboración con Ernest Fegte, un decorado realista de la superficie lunar para **Con destino a la Luna** (*Destination Moon*, 1950) de Irving Pichel (véase) que acabó ocupando dos pies de alto por veinte de largo, después de que un equipo de cien hombres invirtiera dos meses de titánico trabajo. Sus posteriores visiones del planeta Zyra en **Cuando los mundos chocan** (*When Worlds Collide*, 1951) de Rudolph Maté (véase) y de Marte en **La conquista del espacio** (*Conquest of Space*, 1955) de Haskin (véase) confirmaron su descomunal genio visionario a la hora de plasmar con pincel realista paisajes jamás pisados por ningún hombre.

Con destino a la Luna (*Destination Moon*, 1950)
Cuando los mundos chocan (*When Worlds Collide*, 1951)
La conquista del espacio (*Conquest of Space*, 1955)

BONTROSS, THOMAS

Ver Clarke, Robert.

Hideous Sun Demon (1959), codirector y montaje

BRANNON, FRED C.

Director de seriales para la Republic y colaborador habitual de Spencer Gordon Bennet (véase), Fred C. Brannon siguió confiando en el formato del cine por entregas —claramente caduco a

principios de los 50— casi hasta el último momento. Ninguno de sus tres últimos trabajos en el mundo del serial logró hacer olvidar al espectador que se hallaba ante una modalidad de evasión en fase terminal: **Flying Disc from Mars** (1951) fue un desafortunado intento de remodelar el viejo serial **The Purple Monster Strikes** (1945), que el propio Fred C. Brannon había codirigido con Spencer Gordon Bennet; **Radar Men from the Moon** (1952) presentaba a George Wallace —con el mismo traje/delirio que había utilizado en **King of the Rocket Men** (1949), también de Fred C. Brannon— convertido en Comando Cody, *Sheriff* Celeste del Universo; y **Zombies of the Stratosphere** ponía justo punto final a la abusiva explotación de un mismo esquema, esta vez con Judd Holdren heredando el ultrautilizado traje pre-**Roeketeer** (*The Rocketeer*, Joe Johnston, 1991). El continuo recurso a abundante material de *stock* procedente de otros seriales, torpemente embutido en el metraje, fue el más destacable rasgo de estilo en el trío de periclitadas perlas.

Flying Disc from Mars (1951). Serial de doce capítulos
Radar Men from the Moon (1952). Serial de doce capítulos
Zombies of the Stratosphere (1952). Serial de doce capítulos

CAHN, EDWARD L.

Un realizador de serie B puro, forjado en el montaje y en activo desde los años 30. Su llegada a la ciencia-ficción de los 50 estuvo regida por la sensatez profesional de quien sabe dar a su público lo que pide en un determinado momento: el suyo fue un tránsito coyuntural por el género, pero cristalizó en algunos títulos de no escaso interés, pese a su rutinaria formulación visual. Sin llegar jamás a la altura de su pequeña obra maestra **Law and Order** (1932) —conciso *western* en torno al duelo en O.
K. Corral
—, algunas de sus películas de ciencia-ficción fecundaron la imaginación de algunos espectadores de la época que, en el futuro, tendrían ocasión de emular al viejo Cahn en la urdimbre de imágenes pesadillescas: hay un vínculo obvio entre **Invisible**

Invaders (1959) y **La noche de los muertos vivientes** (*Night of the Living Dead*, 1968) de George A. Romero, del mismo modo que puede verse **It! The Terror from Beyond Space** (1958) como una prefiguración de **Alien, el octavo pasajero** (*Alien*. 1979) de Ridley Scott. En **Invasion of the Saucer-Men** (1957), Cahn hizo explotar el humor intrínseco que poseían todas las producciones AIP de tintes fantásticos.

The Creature with the Atom Brain (1955)
Invasion of the Saucer-Men (1957)
Voodoo Woman (1957)
It! The Terror from Beyond Space (1958)
Invisible Invaders (1959)

CARLSON, RICHARD

El año 1953 fue decisivo para su carrera, hasta entonces desatendida por los hados de la fama: además de protagonizar tres de esas películas de ciencia-ficción que, en el futuro, le iban a conferir *status* de estrella de culto —**It Came from Outer Space** de Jack Arnold (véase). **The Magnetic Monster** de Curt Siodmak (véase) y **The Maze** de William Cameron Menzies (véase)—, Carlson se convirtió en el personaje central —Herbert Philbrick— de una celebrada serie televisiva que condensaba en cada episodio de media hora la claustrofobia espiritual de su época. En "I Led Three Lives". Philbrick era el héroe maccarthysta por excelencia, un inquisidor de cuello blanco capaz de compaginar una intachable vida de honrado ciudadano americano con una doble existencia como espía del FBI infiltrado en el Partido Comunista. En **It Came from Outer Space**, por el contrario, el actor encarnaba al único personaje capaz de ver más allá de la paranoia generalizada. Al año siguiente, Carlson, que había llegado a Hollywood con la voluntad de convertirse en guionista, se estrenó en la dirección con **Riders to the Stars**, cinta de género que se resentía del discursivo didactismo característico de su productor Ivan Tors (véase). El público de la época pudo disfrutar en magnífico sistema
3-D

de la mirada inteligente de Carlson —atributo que, en definitiva, le convirtió en perfecto prototipo de joven científico con carga heroica — en nada menos que tres ocasiones: en los citados filmes de Arnold y Cameron Menzies y en la imprescindible "monster movie" **La mujer y el monstruo** (*Creature from the Black Lagoon*, 1954), también de Big Jack.

It Came from Outer Space (1953)
The Magnetic Monster (1953)
The Maze (1953)
La mujer y el monstruo (*Creature from the Black Lagoon, 1954*)
Riders to the Stars (1954), dirección y actor

CASSARINO, GIANBATISTA

Ver Clarke, Robert.

Hideous Sun Demon (1959), dirección artística

CLARKE, ROBERT

Actor nacido en el año 1920, que dio comienzo a su carrera profesional en calidad de locutor radiofónico. Debutó en la interpretación en 1944, apareciendo a partir de esa fecha en abundantes títulos fantásticos como **The Body Snatcher** (1945) de Robert Wise (véase), **Bedlam** (1946) de Mark Robson, **Game of Death** (1946) de Wise, **Dick Tracy Meets Gruesome** (1947) de John Rawlins, **The Man from Planet X** (1951) de Edgar G. Ulmer (véase). **Captive Women** (1952) de Stuart Gilmore, **The Astounding She-Monster** (1958) de Ronnie Ashcroft (véase), **A Date with Death** (1959) de Harold Daniels, **The Incredible Petrified World** (1959) de Jerry Warren (véase) y **Beyond the Time Barrier** (1960) de Ulmer. A finales de los 50, se dejó tentar por la dirección, produciendo y realizando, junto a Thomas Bontross y Gianbatista Cassarino, **Hideous Sun Demon** (1959),

película en la que también interpretaba al protagonista, un físico contaminado por la radiación que sufre una regresión evolutiva hasta convertirse en hombre-lagarto. En los 60, Robert Clarke se estableció como productor, siendo **Beyond the Time Barrier** (1960) de Ulmer uno de los primeros títulos en salir de su compañía.

The Man from Planet X (1951)
Captive Women (1952)
The Astounding She-Monster (1958)
Hideous Sun Demon (1959), codirector, productor y actor
The Incredible Petrified World (1959)

COHEN, HERMAN

Productor al servicio de la American International que merece una mención especial en la pequeña historia del cine fantástico por ser el artífice de lo que podría llamarse el *teenage horror*: consciente de que el público adolescente era lo que hoy llamarían el *target* potencial del cine fantástico de serie B, Cohen explotó en una breve serie de películas un interesante gancho conceptual, consistente en vincular la idea de monstruosidad con los cambios hormonales experimentados en la pubertad. En suma, Cohen llevó ese "sentirse diferente" característico de tan decisiva etapa vital hasta sus últimas consecuencias… y por la vía grotesca. Las sucesivas aventuras, con desenlace trágico, del hombre lobo y el Frankenstein —en uso metonímico del término— adolescentes fueron las más características de su peculiar —y astuta— línea de pensamiento. La mano de Cohen, utilizando la industria británica como centro de operaciones, llegó también a la serie B de los 60 y los 70, con filmes habitualmente psicoirónicos —**Kouga** (1960) de John Lemont, **Trog** (1970) de Freddie Francis—, pero ocasionalmente interesantes y refinadamente sádicos, como **El circo del crimen** (*Berserk!*, 1967) de Jim
O'Connelly,
en la línea de su clásica **Los horrores del museo negro** (*Horrors of the Black Museum*, 1959) de Arthur Crabtree.

Target Earth (1954)
I Was a Teenage Werewolf (1957)
I Was a Teenage Frankenstein (1957)

CONNELL, W. MERLE

Un piloto de la Segunda Guerra Mundial perdido con algunos de sus compañeros en una isla habitada por mujeres salvajes, dinosaurios y una tribu de hombres peludos protagoniza **Untamed Women** (1952), aislado paseo del átono director de serie "B" W. Merle Connell por las más trilladas sendas del fantástico. El filme, narrado a partir de un dilatado *flashback* inducido por los efectos del pentathol sódico, acumula un despropósito tras otro en la mejor tradición de la sene Z hasta llegar a un clímax con erupción volcánica incluida y posterior inmolación de todo el elenco, a excepción de Mikel Conrad (véase), estrella de la peculiar catástrofe fílmica.

Untamed Women (1952)

CONRAD, MIKEL

Actor habitual en películas de serie B, que en ocasiones logró interpretar papeles secundarios en producciones de mayor empaque. A principios de los 50, produjo, escribió, dirigió e interpretó un pequeño filme de ciencia-ficción, **The Flying Saucer** (1950), en el que se establecía muy claramente el vínculo entre invasión extraterrestre e invasión comunista que, de manera habitualmente más metafórica, iba a ser uno de los *leit motiv* de la paranoica ciencia-ficción americana de los 50. Conrad había aparecido en calidad de actor en filmes tan dispares como **El hombre de Colorado** (*The Man from Colorado*, 1948) de Henry Levin, **Abbot and Costello Meet the Killer Boris Karloff** (1949) de Charles T. Barton, **Un paso en falso** (*Take One False Step*, 1949) de Chester Erskine, **Mi mula Francis** (*Francis*, 1949) de Arthur Lubin y

Arctic Manhunt (1949) de Ewing Scott, entre otros.

The Flying Saucer (1950), y actor, coguionista y producción
Untamed Women (1952), actor

CORMAN, ROGER

Tiene más apodos que todo el censo penal de Sing Sing: Rey de la serie B, Papa del cine Pop, Padrino de la Psicodelia… y cualquier otro nombre que se le pueda ocurrir a quien se enfrente a una de las filmografías más polimórficas, autoirónicas y rentables del cine americano de bajo presupuesto. No inventó la serie B, pero sí fue uno de los más activos forjadores de un moderno concepto de la serie B, destinado a un público adolescente, que utilizaba los autocines como primordial plataforma de difusión. Tras ser chico de los recados en la Fox y lector de guiones, Corman decidió pasarse en 1953 al terreno de la producción, donde reveló un olfato comercial que pronto atrajo la atención de los capitostes de la American International, la productora líder en la serie B de los 50. Dos años después daría el paso a la dirección, convirtiéndose en celérico manufacturero de celuloide de batalla en el que quedaban atrapados, con inmediatez de *Polaroid*, los más bajos instintos del gusto democrático de la época. En los 60, con su ciclo de películas libremente inspiradas en la literatura de Poe, Corman iba a concentrar sus mayores esfuerzos creativos en el campo del cine de terror, pero en los 50 nutrió de chicas asustadas, criaturas del espacio exterior, héroes de una pieza y cavernícolas adolescentes el cine de ciencia-ficción, mientras todavía tenía tiempo de pergeñar instantáneos *westerns*, dramas adolescentes, musicales-*rock* y tui aislado ejercicio de erotismo vikingo.

Monster from the Ocean Floorm, (1953), productor
The Beast with 1.000.000 Eyes, (1954), productor no acreditado
The Day the World Ended (1955), y productor
It Conquered the World (1956), y productor
Attack of the Crab Monsters, (1955), y productor

Not of This Earth (1956), y productor
Teenage Caveman (1958), y productor
War of the Satellites (1958), y productor

CRANE, KENNETH

Insustancial realizador de serie B que probó fortuna en el pujante terreno de las *monster movies* y obtuvo una producción de interés bajo cero. **Monster from the Green Hell** (1958), producida por uno de los más nefastos mercaderes de serie Z, Al Zimbalist, tenía su reclamo en la aparición de unas avispas mutantes de proporciones gigantescas. Los efectos especiales decididamente poco convincentes y la estólida dirección de Crane impidieron que el **filme** despenara cualquiera de esas irrepetibles emociones asociadas al arte llanamente sublime o al sinceramente atroz.

Monster from the Green Hell (1958)

CUNHA, RICHARD E.

Aprendió los rudimentos del arte cinematográfico rodando cortos de exaltación patriótica para la división aérea del ejército americano durante la Segunda Guerra Mundial. A instancias de su amigo y colega en las lides de la realización televisiva Arthur Jacobs, Richard E. Cunha creó su propia —y efímera— productora cinematográfica, la modestísima Screencraft Enterprises, cuyo primer título fue **Giant from the Unknown** (1958), desastrosa *monster movie* con ciclópeo conquistador español devuelto a la vida por una descarga eléctrica y un presupuesto que no superaba los 50 000 dólares. La brevísima historia de la Screencraft terminó ese mismo año con la pesadilla tropical con científico nazi dentro de **She Demons** (1958). Antes de volver a la televisión y al cine publicitario, Cunha aportó dos nuevos desatinos al género — **Daughter**

Frankenstein's
(1958) y un *remake* de **Cat Women of the Moon** (1953) de Arthur Hilton poblado de palurdas reinas de la belleza locales. **Missile to the Moon**, (1959)—, cerrando así una fugaz excursión por el mundo de la psicotronía de hora y media. Cinco años más tarde, Cunha interrumpió su retiro televisivo para rodar el *thriller* **Girl in the Room 13** (1962).

Giant **from the Unknown** (1958), y fotografía
She Demons (1958), y coguionista
Frankenstein's Daughter (1958)
Missile to the Moon (1959)

DEL RUTH, ROY

Periodista devenido *gagman* al servicio de Mack Sennett a partir de 1915, Roy Del Ruth accedió a la dirección con la entrada de los años 20 especializándose en el *slapstick* más depurado, con la complicidad de tan míticos titanes del tropiezo como Ben Turpin o Harry Langdon. Dos años antes de morir, Del Ruth interrumpió un descanso profesional de cinco años al dirigir la rutinaria **The Alligator People** (1959), filme doblemente empañado por un eco mortuorio al tratarse del último trabajo del excelente director de fotografía Karl Struss —oscarizado por su trabajo junto a Charles Rosher en **Amanecer** (*Sunrise*. 1927) de F.
W. Murnau
y responsable del impresionante *look* de **El hombre y el monstruo** (*Ductor Jekyll and Mr. Hyde*, 1932) de Rouben Mamoulian—, Del Ruth, que había logrado sus primeros éxitos críticos en el terreno del musical, desarrolló a principios de los años 30 una electrizante química con el actor James Cagney, a quien dirigió en esa época en cuatro celebradas películas. La sustitución del director Norman Z. McLeod al frente de la serie detectivesco-fantasmal de Topper, así como sendas adaptaciones de E. Wallace y E. Allan Poe fueron sus más significativas aproximaciones al *fantastique* antes de la desafortunada **The Alligator People** (1959).

The Alligator People (1959)

DOUGLAS. GORDON

El director de una de las películas de ciencia-ficción más relevantes de la época fue un certero profesional no especialmente interesado en el género, a quien tanto la crítica como el público cinéfilo condenaron durante largo tiempo al limbo reservado a los artesanos impersonales. En activo como director desde 1935 —sus primeros trabajos fueron cortos de la serie **Our Gang**, conocida en España como **La Pandilla**—, Gordon Douglas abordó el subgénero de las *monster movies* con verdadero genio, logrando una pequeña obra maestra de atmósfera enrarecida y precisos golpes de efecto: el filme. **La humanidad en peligro** (*Them!*. 1954) —centrado en la amenaza de unas gigantescas hormigas mutantes—, iba a ser imitado hasta la saciedad, aunque nadie acertaría a alcanzar la brillantez arquitectónica del modelo, verdadero prodigio de construcción con perverso sentido del *crescendo*. Douglas, que había sido actor-prcescolar a los cuatro años, entró en el estudio de Hal Roach en 1930, alternando sin problemas las labores de *gagman*, actor ocasional y ayudante de dirección en cortos de Laurel y Hardy. Su obra cinematográfica —en la que coexisten vehículos para Elvis Presley con robustos *westerns*— no sería suficientemente valorada por la crítica hasta el estreno de la celebrada **El detective** (*The Detective*, 1968).

La humanidad en peligro (*Them!*, 1954)

DUPONT, E. A.

¿Es el cine de género un cementerio de elefantes? Autor de uno de los clásicos más apreciados del cine alemán de los años 20 —**Varieté** (*Variete*, 1925)—, E. A. Dupont también atravesó el cine de ciencia-ficción de los 50 en los últimos tramos de su camino a la sepultura, últimos tramos de una biografía que acabó

convirtiéndose en una historia muy triste. Llegado a Hollywood tras pasar —brevemente— por el cine británico, Edward Andres Dupont protagonizó un desolador caso de inadaptación al medio: su estilo —consistente en privilegiar la textura visual en detrimento del drama— chocó de frente con las exigencias de la industria americana y su carrera devino puro encadenado de desgracias y despropósitos. Una discusión con los Bowery Boys —por entonces, Dead End Kids— en 1939 lo condenó al ostracismo profesional durante once años. De vuelta a la actividad en los años 50, los encargos que le caían resultaban tan poco motivadores como este **The Neanderthal Man** (1953) —tosco refrito del tema del Dr. Jckyll y *Mr*. Hyde— con el que los productores-guionistas Aubrey Wisberg y Jack Pollexfen (véase) confiaron superar el desastre financiero de su anterior **Captive Women** (1952) de Stuart Gilmore (véase).

The Neanderthal Man (1953)

DWAN, ALLAN

Era uno de los primitivos, un ojo incansable que había estado allí desde el principio de los tiempos (cinematográficos): su especialidad fueron las películas de acción y sus trabajos con Douglas Fairbanks han pasado a la historia como arrebatadores ejercicios de dinamismo visual totalmente inmunes a la erosión del tiempo. Dwan, que había dirigido a uno de los rostros característicos de la ciencia-ficción de los 50 —John Agar (véase)— en **Arenas sangrientas** (*Sands of Iwo Jima*, 1949)—, cerró su filmografía —compuesta por más de 400 títulos— con una modestísima pieza del género, **The Most Dangerous Man Alive** (1958), en la que un presidiario escapado de la cárcel se expone accidentalmente a los efectos de una bomba de cobalto y se convierte en una letal amenaza andante. Después de despedirse de su profesión con tan poco distinguido filme —que Wim Wenders homenajeó años más tarde en **El estado de las cosas** (*Der Stand der Dinge*, 1982)—, Dwan disfrutó de un retiro que se iba a prolongar más de veinte años, casi en el umbral de la celebración de su

centenario.

The Most Dangerous Man Alive (1958)

FEIST, FELIX

Su version de la novela *Brain*
Donovan's
de Curt Siodmak (véase) fue, sin duda, la más lograda de las tres existentes, especialmente en cuestión de fidelidad al original: la anterior **La mujer y el monstruo** (*The Lady and the Monster*, 1944) de George Sherman y la posterior **Venganza** (*Vengeance*, 1962) de Freddie Francis se tomarían más licencias a la hora de vestir cinematográficamente esta historia sobre un neurocirujano dominado por el cerebro de un millonario fallecido. Feist, hijo del homónimo *manager* de ventas de la Metro Goldwyn Mayer, entró en la profesión como operador —y más tarde realizador— de noticieros y documentales. Su carrera como director de largometrajes se iba a desarrollar, no obstante, en el seno de compañías más modestas como la RKO o la Eagle-Lion: una muerte temprana impidió que las promesas diseminadas en sus veinticuatro años de actividad se cumplieran en alguna obra de importancia.

Donovan's Brain (1953)

FLEISCHER, RICHARD

Ya en los mismos comienzos —o sea, desde Méliès— la literatura de Julio Verne había servido de seminal inspiración para los visionarios que, de manera intuitiva e impremeditada, daban forma a lo que en los años 50 adquiriría carta de naturaleza como cine de ciencia-ficción. Rindiendo tributo al iluminado Verne —padre espiritual, junto a H.
G. Wells
de la literatura de ciencia-ficción— el cine de género iba a volver

repetidamente la mirada sobre sus obras con el devenir de los años: **20,000 leguas de viaje submarino** (*20.000 Leagues Under the Sea*, 1954), filme realizado a contracorriente de las modas del momento pero que se convirtió en éxito incombustible, llevó a Richard Fleischer a trabajar para el estudio Disney, uno de los viejos competidores de la empresa de su padre —Dave, uno de los hermanos Fleischer— por el monopolio del mercado de la animación durante los años 30. Con enorme sentido del espectáculo y estableciendo una clara complicidad con Kirk Douglas —junto a quien rodaría una de sus obras maestras. **Los vikingos** (*The Vikings*, 1958) cuatro años más tarde— Fleischer llevó a cabo su primera gran producción —tras una carrera hasta entonces circunscrita a la serie B—, haciendo gala de una competencia acorazada y de un perfecto control del lenguaje del cine de aventuras. El director, injustamente infravalorado por algunos críticos e historiadores, volvió al género en otras dos ocasiones: **Viaje alucinante** (*Fantastic Voyage*, 1966) y **Cuando el destino nos alcance** (*Soylent Green*, 1973).

20 000 leguas de viaje submarino (*20.000 Leagues Under the Sea*. 1954)

FOWLER, Jr., GENE

Eficaz montador al servicio de algunos de los grandes —Fritz Lang, a quien consideraba su mentor, Samuel Fuller y Stanley Kramer, entre otros— Gene Fowler, Jr. recibió un día la abrupta visita del productor Herman Cohen (véase) en la sala de montaje: "*¿Te gustaría dirigir un largometraje? Tiene el peor titulo del mundo, pero es un muy buen guión*", le dijo, Y así entró el sensato Fowler en el insensato mundo del cine psicotrónico, aunque por muy breve tiempo: la película que le propuso el titán del *teenage terror* fue precisamente el inicio de la popular saga que vincularía subliminalmentc acné y monstruosidad, **I Was a Teenage Werewolf** (1957), debut de Michael Landon —futuro ángel de la guarda en el cielo de los telefilmes— y uno de los primeros éxitos sonados de la American International: costó unos miseros

82 000
dólares y recaudó cerca de 8 millones. La asociación Fowler/AIP, no obstante, terminó ahí. Fowler realizó algunos *westerns* de paupérrimo presupuesto para el rácano Bob Lippert —el director recuerda haber acordado el trueque de 25 indios por una grúa en el curso de una de las peregrinas discusiones con el productor— y aportó a la ciencia-ficción otro clásico menor de estruendoso titulo, **I Married a Monster From Outer Space** (1958), una producción propia para la Paramount. Tanto al afrontar la historia del hombre lobo quinceañero como la del marido alienígena, Fowler intentó contrarrestar el declarado sensacionalismo de los títulos —puro guiño a la subliteratura de *true confessions*— con cierta circunspección formal y alguna que otra gota de densidad psicológica. Yerno de Nunnally Johnson, Gene Fowler, Jr, vio abortada su carrera como director al convertirse arbitrariamente en *blacklisted* tras negarse a facilitarle bajo mano uno de los guiones de su suegro a un corrupto productor.

I Was a Teenage Werewolf (1957)
I Married a Monster from Outer Space (1958), y productor

GARLAND, BEVERLY

En unos tiempos en los que para triunfar en el cine de género a una actriz le bastaba con saber gritar y con rellenar el jersey de forma más o menos espectacular, Beverly Garland logró hacerse un nombre bajo la atenta mirada del cineasta Roger Corman (véase). Debutó en **Con las horas contadas** (
D. O. A.
, 1949) de Rudolph Maté (véase), pero unos comentarios displicentes sobre su escasa confianza en la película la colocaron en la lista negra del estudio, circunstancia que obstaculizó su carrera en Hollywood. La Garland se vio obligada a sobrevivir en el terreno de la serie B, convertida en chica cañón dentro de modestas producciones de serie negra o de delirantes pesadillas de artesanía. Su especialidad interpretativa consistía en no partirse de risa ante los chapuceros monstruos que le colocaban delante, mudando en su

privilegiado magín la reprimida carcajada en convincente grito de horror. A partir de los años sesenta las producciones televisivas fueron cada vez más frecuentes en su filmografía. Como muchas glorias de su tiempo, la Garland acabaría encontrando un retiro de oro en el balneario catódico.

It Conquered the World (1956)
Not of This Earth (1956)
The Alligator People (1959)

GILMORE, STUART

Montador de dilatada trayectoria que colaboró estrechamente con Preston Sturges en sus comedias maestras de los primeros años cuarenta: **Las tres noches de Eva** (*The Lady Eve*, 1941), **Los viajes de Sullivan** (*Travels*
Sullivan's
, 1941). **Un marido rico** (*The Palm Beach Story*, 1942), **The Miracle of Creek**
Morgan's
(1943) y **Hail the Conquering Hero** (1944). Entre mediados de los cuarenta y principios de los cincuenta, Stuart Gilmore realizó cinco puntuales escapadas a la dirección: cuatro *westerns* menores y **Captive Women** (1952), una sugestiva fantasía apocalíptica con producción de Aubrey Wisberg y Jack Pollexfen (véase) —responsables de la notable **The Man from Planet X** (1951) de Edgar G. Ulmer (véase)—, en la que se presentaba un Nueva York post-atómico invadido por la maleza y poblado por tres tribus diferenciadas: los "buenos", los mutantes y un combativo grupo de adoradores del diablo. El pulso cinematográfico de Stuart Gilmore se revelaba, no obstante, tan débil en la ciencia-ficción como en el *western* y el filme no obtuvo el resultado deseable en taquilla.

Captive Women (1952)

GORDON, BERT I.

Extraordinario ejemplo del nominalismo determinista, Bert I. Gordon centró su carrera en el lema que le apuntaba el elocuente acróstico de sus iniciales —BIG—: el gigantismo, la hipertrofia mutante causada por vía atómica o, en trabajos posteriores a los 50, por vía química. Partícipe de la misma lujuria autoral de, por ejemplo, un Russ Meyer, Gordon gustaba en complementar su tarea de director con la de guionista y técnico de efectos especiales: no hace falta añadir que no estaba precisamente dotado para ninguna de las tres materias. Un uso abusivo de las sobreimpresiones y el descaro de utilizar como frecuente fondo postales ampliadas fueron sus máximas aproximaciones a lo que podría llamarse un sello personal. Sin alcanzar ni de lejos la categoría abisal de un Ed Wood, Jr., Bert I., Gordon es, no obstante, un cristalino ejemplo de desatino característicamente *fifties*. Ajeno, con todo, a la condición coyuntural de su obsesión por la mutación desmandada. Gordon ha proseguido su carrera —abierta en el 54 con la inestrenada **The Serpent Island**— hasta ahora mismo, sin que su fe en el horror barato haya sufrido quebranto.

King Dinosaur (1955), y coproductor
El gigante ataca (*The Amazing Colossal Man*, 1957), y productor, coguionista y efectos especiales
The Beginning of the End (1957), y productor y coresponsable de efectos especiales
The Cyclops (1957), y productor, guión y efectos especiales
Attack of the Puppet People (1958), y productor y efectos especiales
Earth vs, the Spider (1958), y productor y coresponsable de efectos especiales
War of the Colossal Beast (1958), y productor y coresponsable de los efectos especiales

GORDON, ROBERT

Competente realizador del primer fruto de la fértil colaboración entre el productor Charles Schneer (véase) y el mago de los efectos especiales Ray Harryhausen (véase), **It Came from Beneath the Sea** (1955). Su aplicada transparencia narrativa —entreverada, eso sí, de cierta convencionalidad— se subordinó sin problemas a las exigencias del verdadero protagonista de la función: el maestro Harryhausen, preocupado por ocultar al público las minusvalías de su pulpo gigante, a quien las restricciones presupuestarias obligaron a conformarse con sólo seis tentáculos. Entre el resto de filmes dirigidos por Gordon, que también tuvo alguna experiencia como intérprete, figuran el *thriller* **Blind Spot** (1947), el *western* **Sport of King** (1947), el gris *biopic* sobre el célebre campeón de pesos pesados **The Joe Louis Story** (1953) y la cinta de terror producida por Herman Cohen (véase) **Garras asesinas** (*Black Zoo*, 1962). En el futuro, y como tantos realizadores de serie B coetáneos, Gordon iba a encontrar refugio en el medio televisivo, donde dirigiría algunos episodios de la mítica teleserie **Bonanza**.

It Came from Beneath the Sea (1955)

GRAEFF, TOM

Hombre-orquesta de la serie B que, como muchos de sus colegas de profesión y rango estético, intentó aprovechar a conciencia la popularidad de la saga del *teenage horror* promovida por el productor Herman Cohen (véase). Su modesta aportación a la historia del *exploit*, **Teenagers from Outer Space** (1959), se situó varios escalones por debajo del nivel cualitativo alcanzado por las, ya de por sí ramplonas, producciones Cohen: unos extraterrestres adolescentes —o viceversa— descienden a la Tierra a bordo de sus platillos volantes en busca de alimento para su versión galáctica del ganado, unos monstruos en forma de langosta que responden al nombre de Gargones. La resolución formal no toma ninguna distancia con respecto al improbable contenido y el filme se despeña por los riscos del despropósito.

Teenagers from Outer Space (1957), y productor, guionista y

fotografía

GREEN, ALFRED E.

Un año antes de retirarse, poniendo fin una de las más largas carreras en la historia de Hollywood, Alfred E, Green aportó al cine de ciencia-ficción de los 50 **Invasion U. S. A**. (1952), una modesta pieza de paranoia anticomunista en la que un enigmático tipo hipnotiza a los clientes de un bar neoyorquino para hacerles creer que la Guerra Fría ha terminado y que los rusos planean atacar territorio americano. Nada como una película sencilla y sin pretensiones para radiografiar los más generalizados temores del momento. El director, que aquí trufaba sus parcos 70 minutos de metraje de abundantes tomas documentales de la Segunda Guerra Mundial, llevaba ya bastante tiempo perdido en encargos de escaso presupuesto, pero había tenido un pasado glorioso: con él ganaron el Oscar Bette Davis por **Peligrosa** (*Dangerous*, 1935) y George Arliss por **Disraeli** (1929). Actor, guionista y ayudante de dirección para la compañía Selig Polyscope antes de la Primera Guerra Mundial, Green accedió a la dirección en 1916 y tuvo su primera oportunidad de oro para acceder al cine de primera fila cuando Mary Pickford le contrató para codirigir junto a su hermano Jack **Little Lord Fauntieroy** y **Through the Back Door**, ambas de 1921.

Invasion U. S. A. (1952)

GREEN, JOSEPH

Realizador publicitario que, a finales de la década de los 50, tuvo una pequeña oportunidad como director de largometrajes que se quedó simplemente en eso, concretándose en un título aislado de una filmografía que no iba a conocer más continuidad. **The Brain That Die**
Wouldn't
(1959), *brain movie* que no le hizo rebanarse mucho los sesos a su

creador —pues los ecos de la novela *Brain Donovan's* de Curt Siodmak resultaban más que obvios—, se rodó en trece días con un escueto presupuesto de dólares y documentaba las tortuosas experiencias de un cirujano loco dispuesto a devolver a la vida la cabeza de su novia muerta en accidente automovilístico. La AIP, encargada de su distribución, tuvo la película en la nevera hasta 1962, fecha en que la estrenó con el metraje reducido en diez minutos. Por entonces, Green ya había vuelto a la publicidad, actividad que en el futuro alternaría con la distribución cinematográfica. En unas declaraciones al número de enero del 90 de la revista especializada *Filmfax*, Green declaraba, no obstante, haber vuelto recientemente a la dirección con el filme **The Perils of P. K.**, al tiempo que anunciaba *coming attractions* con títulos tan sabrosos como **Psychodelic Generation, Conquerors of the World** y **Earth: Situation Critical**.

The Brain That Wouldn't Die (1959), y guión

GREENE. HERBERT

La ciencia-ficción con poso moral —y títulos tipo **Ultimátum a la Tierra** (*The Day the Earth Stood Still*, 1951) de Robert Wise (véase) y algunas producciones de George Pal (véase) como presumibles modelos— tuvo una existencia ciertamente guadianesca en el panorama de los 50, más propicio a los *exploits* de usar y tirar cocinados con mucha sorna y escasa fe en el paladar medio. **The Cosmic Man** (1959), casi un precedente de la concienciada **The Brother from Another Planet** (1984) de John Sayles, pertenecía a esta estirpe de ocasionales rarezas con mensaje, presentando a John Carradine como un visitante del espacio exterior rechazado por su "diferencia": tener la piel negra y la sombra blanca. Herbert Greene, perteneciente al nutrido grupo de realizadores de serie B que rozaron ocasionalmente la ciencia-ficción durante los 50, dotó al conjunto de un tono optimista del todo infrecuente en la década.

The Cosmic Man (1959)

GRISSELL, WALLACE A.

Estajanovista realizador de seriales para la Republic, habitualmente en colaboración con el titánico Spencer Gordon Bennet (véase). Estuvo tras la cámara en algunos de los máximos momentos de gloria cinematográfica de la Incomparable Linda Stirling, exmodelo y sucesora de Kay Aldridge en el título de Reina de los Seriales Republic: Grissell la dirigió en su título más mítico, **The Tiger Woman** (1944), en el que encarnaba a la líder blanca de una tribu africana, así como en otras abracadabrantes plataformas como **Black Whip**
Zorro's
(1944) —donde ella era "The Whip", sado-justiciera enmascarada— y **Manhunt of Mystery Island** (1945). En **Captain Video** (1951), su granito de arena a la ciencia-ficción *fifties*, Grissell —de nuevo compartiendo dirección con el indispensable Bennet— fue testigo de un encuentro histórico entre un formato caduco —el serial— y un medio pujante —la televisión—. Primer y único ejemplo de cine por entregas basado en un éxito de la televisión —**Captain Video and His Video Rangers** estrenada el 27 de junio de 1949 y cancelada el 1 de abril de 1955—, **Captain Video** (1951) documentaba con marcado primitivismo estilístico la lucha entre el héroe titular y el villano Vultura en el incomparable marco del planeta Atoma. Pura rutina para quien tenía a sus espaldas grandes momentos dorados de la historia del serial.

Captain Video (1951), codirector, Serial de quince capítulos

GURNEY, Jr., ROBERT

Productor, guionista y director que aportó al catálogo de la AIP un título tan menor como inclasificable: **Terror from the Year 5.000** (195S), en el que unos científicos obtienen objetos procedentes del futuro utilizando una máquina del tiempo. La llegada de una desfigurada y violenta habitante de la Tierra futura a través del sofisticado ingenio pondrá en jaque a los atribulados hombres de

ciencia. En los 60, Gurney fundó su propia compañía, que le permitiría producir y dirigir pequeñas comedias como **The Parisienne and the Prudes** (1964).

Invasion of the Saucer-Men (1957), coproductor y coguionista
Terror From the Year 5.000 (1958) y productor y guionista

HARRIS, JACK H.

Miembro de una popular familia de exhibidores que controlaba un extenso circuito de salas de exhibición, Harris accedió a la producción a finales de los 50 con un par de estimables películas de ciencia-ficción y una simpática fantasía paleontológica enfocada al público infantil, todas ellas dirigidas por su realizador de confianza Irvin S. Yeaworth, Jr. (véase): **The Blob** (1958), **4D Man** (1959) y **Dinosaurus** (1960). Toda vez que **The Blob** (1958) devino, con el tiempo, un título de culto. Harris proporcionó al titulo de oro de su catálogo una secuela en clave humorística. **Beware! The Blob** (1971) de Larry Hagman, el J. R. de la serie **Dallas**, y un *remake* oficial, **El terror no tiene forma** (*The Blob*, 1988) de Chuck Russell. En la actualidad es presidente de la Worldwide Entertainment Corp. y ha producido buen número de trabajos del moderno heredero de la filosofía *exploit* de los 50 Fred Olen Ray, fanta-erotómano de pro y sagaz descubridor de actrices o, para ser más precisos, *scream queens*. En
1990 ha
producido una nueva versión de **The Blob** (1958) titulada **Blobermouth**, dirigida por Kent Skov, que incorpora una nueva banda sonora y nuevos diálogos, así como efectos de animación para el monstruo alienígena.

The Blob (1958)
4D Man (1959), coproductor

HARRYHAUSEN, RAY

Discípulo del pionero Willis
O'Brien.
Ray Harryhausen se convirtió en el más prestigioso *monster-maker* de los 50: a partir de la animación plano a plano utilizada por
O'Brien
en **King Kong** (1933) de Merian C. Cooper y Ernst B. Schoedsack, Harryhausen acuñó un estilo propio que acabaría bautizando como *Superdynamation* y cuya influencia en el arduo terreno de la fabricación de monstruos ha llegado basta nuestros días. El director Eugène Lourié (véase) le dio la oportunidad de desarrollar su primer trabajo en solitario en **El monstruo de tiempos remotos** (*The Beast from 20.000 Fathoms*, 1953): la técnica del joven animador se revelaba aún primaria, pero sus sucesivos proyectos con el productor Charles Schneer le dieron oportunidad de limar aristas y alcanzar un grado de perfección que sólo la alquimia *stop-motion/*infografía propuesta en la reciente **Parque Jurásico** (*Jurassic Park*. 1993) de Steven Spielberg parece capaz de superar. Los tentáculos del pulpo gigante amenazando el Golden Gate en **It Came from Beneath the Sea** (1955) de Robert Gordon (véase), la destrucción de símbolos patrióticos por parte de los ovnis en **Earth versus the Flying Saucers** (1956) de Fred F. Sears (véase) y el combate entre el monstruoso Ymir y el elefante en **20 Million Miles to Earth** (1957) de Nathan Juran (véase) son algunos de los momentos dorados de una filmografía que en las dos décadas siguientes, y bajo la inspiración de la literatura de Julio Verne. H.
G. Wells,
la mitología clásica o las aventuras de Simbad, daría trabajos de pareja, si no mayor brillantez.

El monstruo de tiempos remotos (*The Beast from 20.000 Fathoms, 1953*)
It Came from Beneath the Sea (1955)
Earth versus the Flying Saucers (1956)
20 Million Miles to **Earth** (1957)

HASKIN, BYRON

En el cine de ciencia-ficción encontró la solución a sus desvelos: la oportunidad de oro para vincular su talento como técnico de efectos especiales al oficio de director. No obstante, antes de que las primeras naves alienígenas surcaran el objetivo de su cámara, Haskin ya había demostrado tener una excelente mano para la acción robusta, el *western* recio y el viril engarzado de lacónicos fotogramas. Dibujante de prensa en sus años mozos, Haskin entró en el cine en 1919 como operador al servicio de Lewis J. Selznick, hermano de David O. En muy poco tiempo logró adquirir una sólida reputación como director de fotografía y comenzó a tantear el terreno de la realización. A partir de 1932, y generalmente en producciones de la Warner, Haskin trabajó como técnico de *f/x* para directores como John Huston, Raoul Walsh, Lloyd Bacon y Michael Curtiz. Bajo el padrinazgo del maestro juguetero George Pal (véase), Haskin plasmó algunas de las visiones más apocalípticas de los 50 en **La guerra de los mundos** (*The War of the Worlds*, 1953), aunque no pudo evitar que el espectador puñetero se fijara en los hilos demasiado visibles que sostenían a esas naves marcianas en forma de manta raya. **La conquista del espacio** (*Conquest of Space*, 1955) —secuela de **Con destino a la Luna** (*Destination Moon*, 1950) con sobrecarga de peso moral— y **El poder** (*The Power*, 1967) —intriga telequinésica que prefiguraba **La furia** (*The Fury*, 1978) de Brian De Palma— serían sus otros dos trabajos para el creador de los *Puppetoons*. Julio Verne y Daniel Defoe inspiraron sus restantes aportaciones al género: la estólida **De la Tierra a la Luna** (*From the Earth to the Moon*, 1958) y la insospechadamente interesante **Robinson Crusoe on Mars** (1964).

La guerra de los mundos (*The War of the Worlds*, 1953)
La conquista del espacio (*Conquest of Space*, 1955)
De la Tierra a la Luna (*From the Earth to the Moon, 1958*)

HAWKS, HOWARD

Uno de los intocables: cualquier género que pasara por sus manos —*western*, serie negra, comedia enloquecida, aventuras— se convertía en oro cinematográfico. Su diabólico control de la puesta

en escena y su envidiada habilidad para camuflarse tras un estilo transparente —o una suerte de no-estilo— han hecho de él un clásico indiscutido, emblema de la altura moral y estética que puede alcanzar un cine norteamericano fundamentado en el poder de la evasión. Su paso por la ciencia-ficción fue casual e impremeditado: de hecho. **Me siento rejuvenecer** (*Monkey Business*, 1952), pese a utilizar una excusa fantástica, se regia por las reglas gramaticales —implacables— de la *screwball comedy* que tuvo en Hawks a uno de sus más dotados maestros. Aunque firmada por Christian Nyby —montador habitual de Hawks—, **El enigma… de otro mundo** (*The Thing from Another World*, 1951) revela al entender de algunos especialistas que la implicación de Hawks en el proyecto fue bastante más allá de las meras labores de producción: la precisión del trabajo de los actores y la agudeza de los diálogos parecen delatar que su férrea mano también controló la dirección. La controversia crítica desatada al respecto ha hecho correr ríos de tinta, que no han impedido la entronización del filme como uno de los grandes clásicos del género, "*la mejor película de ciencia-ficción jamás hecha*", en palabras de Michael Crichton.

El enigma… de otro mundo (The Thing from Another World, 1951), y productor
Me siento rejuvenecer (*Monkey Business*, 1952)

HAYES, ALLISON

Su trabajo en la rematadamente mala **Attack of the 50 Foot Woman** de Nathan Juran —cinta homenajeada por el mismísimo Federico Fellini en su episodio para **Bocaccio 70** (*Bocaccio 70*, 1960)— la convirtió en actriz de culto y paradigma de la fantasía erótica excesiva, situada en esa zona limítrofe que separa al sueño de la pesadilla. Su mirada aviesa y su predilección por personajes que maltrataran concienzudamente a elementos del sexo opuesto la hizo acreedora a papeles de villana, a los que su escultural palmito aportaba, sin duda, todo un toque de distinción. Llegó al cine por puro azar: pianista en formaciones sinfónicas, la Hayes comenzó a plantearse la posibilidad de triunfar en Hollywood al comprobar su

facilidad para hacerse con el primer premio en todo concurso de belleza que se le pusiese a tiro. Los títulos más apreciados de su filmografía pertenecen al género fantástico: a los aquí referenciados deberían añadirse las cuatro cintas de terror **The Undead** de Roger Corman (véase). **The Disembodied** (1957) de Walter Grauman, **Zombies of Mora Tau** de Edward L. Cahn (véase) y **The Hypnotic Eye** (1960) de George Blair, así como la desganada producción de ciencia-ficción **The Crawling Hand** (1963) de Herben L. Strock (véase).

The Unearthly (1957)
Voodoo Woman (1957)
Attack of the 50 Foot Woman (1958)

HILTON, ARTHUR

Autor de una apreciada joya del cine abisal durante los 50 que, a entender de algunos tratadistas, bien podría arrebatar a la reputada **Plan 9 from Outer Space** (1956) de Ed Wood, Jr. (véase) el tirulo de peor película de la historia del cine. **Cat-Women of the Moon** (1953) documenta las peripecias de una expedición americana en la Luna, culminadas en un reñido encuentro con las agresivas mujeres-gato que habitan nuestro planeta satélite. Que el filme se montó a partir de restos de serie resulta evidente cuando el espectador descubre que el puente de mando de la nave terrícola está sacado de una película de submarinos y que el diseñador de producción ni se molestó en camuflar el periscopio. Una ciudad lunar recreada en unos decorados que pertenecieron a una película sobre Marco Polo, y el uso y abuso de telones pintados como fondo de la acción eliminan cualquier rastro de duda. Con todo, el filme generó un *remake* oficial lanzado por la propia productora Astor —**Missile to the Moon** (1958) de Richard Cunha (véase)— y una imitación espúrea, **Mesa of Lost Women** (1953) de Ron Ormond (véase) y Herbert Tevos.

Cat-Women of the Moon (1953)

HOFFMAN, HERMAN

Directory guionista, Hoffman dirigió a finales de los 50 un curioso *spin off* de **Planeta prohibido** (*Forbidden Planet*, 1956) de Fred McLeod Wilcox (véase), que tuvo en la presencia del carismático Robby el robot un gancho comercial infalible: el productor Nicholas Nayfack había retenido los derechos sobre el personaje tras marcharse de la Metro y decidió sacar buen partido de la circunstancia al fundar su propia empresa Pan Productions. Narrada desde el punto de vista de su protagonista de diez años (Richard Eyer), **The Invisible Boy** (1957) se centraba en el terna de la amistad entre niño y robot que ya había aparecido en otro título de la época como **Tobor the Great** (1954) de Lee Sholem (véase). Amante, al parecer, de los puntos de vista poco ortodoxos, Hoffman había convertido a un perro en narrador de su propia vida en su anterior **a Life**
It's
Dog's
(1955). Como guionista, Hoffman trabajó para títulos como **Misión suicida** (*Attack on the Iron Coast*, 1967) de Paul Wendkos, **The Last Escape** (1968) de Walter E. Grauman y **La furia de los siete magníficos** (*Guns of the Magnificent Seven*, 1969) de Paul Wendkos.

The Invisible Boy (1957)

HORNER, HARRY

Discípulo de Max Reinhardt, este director artístico y diseñador de producción de origen checo llegó a Hollywood a remolque de su maestro, junto a quien trabajaría en su lujosa versión del **Sueño de una noche de verano** (*A Night Dream*
Midsummer's
, 1935), antes de labrarse una reputación propia en su especialidad. Los repetidos éxitos profesionales —que culminaron en un Oscar por su trabajo en **La heredera** (*The Heiress*, 1949) de William Wyler — le animaron a probar éxito en el terreno de la dirección: **Red**

Planet Mars (1952), confusa serie B de explicita carga anticomunista y desconcertantes ecos religiosos, fue su debut Le seguirían tres *thrillers* de serie B con notable intensidad estilística —**Beware My Lovely** (1952), **Vicki** (1953) y **Life in the Balance** (1955)—, un pequeño musical con un joven Mel Brooks en su equipo de guionistas —**New Faces of 1954** (1954)— y dos colaboraciones con Anthony Quinn que fueron de lo sobresaliente —el *western* **Man from Del Rio** (1956)— a lo puramente excesivo —el drama **The Wild Party** (1957)—. Tras este intermedio de cinco años dedicado a la realización, Harry Horner volvió al diseño de producción y ganó un segundo Oscar por **El buscavidas** (*The Hustler*, 1961) de Robert Rossen, antes de reciclarse en productor/ director consagrado al medio televisivo.

Red Planet Mars (1952)

JOHNSON, TOR

La Bestia Humana. Uno de los actores más extraños de la historia: campeón de lucha libre en su Suecia natal bajo el sobrenombre del Super Angel Sueco, Tor Johnson llegó a Hollywood dispuesto a triunfar en el cine, pero su peculiar estilo interpretativo —cara de pasmo petrificado, bocaza abierta, mirada perdida y andares de levantapesos lobotomizado— no le permitió otra cosa que quedar para siempre atrapado en los abismos de la serie Z. No obstante, su imponente presencia —400 libras de carne desmandada rematadas por un respetable cráneo rasurado (que no privilegiado)— se convirtió en icono de alto potencial mítico, irremediablemente asociado a una forma de hacer cine ya desaparecida. Trabajó en tres ocasiones a las órdenes de Ed Wood. Jr.: en dos de ellas —**Bride of the Monster** (1956) y **Night of the Ghouls** (1959)— interpretando al personaje de Lobo, mudo y amenazador ayudante del malo de turno. La otra fue, por supuesto, **Plan 9 from Outer Space** (1956), donde Johnson encarnaba al inspector de policía zombificado. Nunca tuvo más de dos o tres frases de diálogo. El corrosivo dibujante Drew Friedman lo convertiría en personaje de historieta en varios trabajos demoledores publicados a finales de los 80.

The Black Sleep (1956)
Bride of the Monster (1956)
Plan 9 from Outer Space (1956)
The Unearthly (1957)

JURAN, NATHAN

Nacido en Austria, pero criado y educado en Estados Unidos, Nathan Juran ejerció de arquitecto en los primeros años de una vida profesional que se iba a revelar bastante imprevisible. A mediados de los años 30 pasó a convertirse en director artístico al servicio de la industria cinematográfica, obteniendo un merecido prestigio y el rotundo reconocimiento del Oscar de la Academia por su trabajo en **Qué verde era mi valle** (*How Green Was My Valley*, 1941) de John Ford. Otros destacados trabajos en este campo fueron para **Secret Dr. Renault's**
(1942) de Harry Lachman y **El invisible Harvey** (*Harvey*, 1950) de Henry Koster, respectivos ejemplos de su obsesión por subordinar el arte de la dirección artística a la psicología de los personajes. A principios de los 50, la Universal le abrió las puertas de la dirección: Juran debutó con una película de género, **The Black Castle** (1952), que iba a marcar la pauta de sus futuros intereses por la fantasía dinámica, pura, sometida a las elementales —pero rígidas— exigencias del *sense of wonder*. A lo largo de su filmografía, Juran iba a tener otras oportunidades de desarrollar esa vena *fantasy*, pero antes tuvo que transitar por el *western* de serie B, el *thriller* paupérrimo y la desprejuiciada ciencia-ficción de los 50, a la que dio un coyuntural *exploit* de **La humanidad en peligro** (*Them!*, 1954) de Gordon Douglas —**The Deadly Mantis** (1957)—, una torpe pesadilla gigantista a lo Bert I. Gordon —**Attack of the 50 Foot Woman** (1958), que Juran firmó con su verdadero nombre Nathan Hertz— y una joya abisal del cine psicotrónico —**The Brain from Planet Arous** (1958)— con John Agar, un perro listo y un cerebro volador dentro. Juran obtuvo sus mejores logros como director con la colaboración del mago de la *Superdynamation* Ray Harryhausen en tres producciones de Charles H. Schneer: **20 Million Miles to Earth** (1957) —eficaz ejercicio de ciencia-

ficción con ecos de *kaiju eiga* nipona—, **Simbad y la princesa** (*The Seventh Voyage of Sinhad*, 1958) —quintaesencia de la fantasía orientalizante— y **La gran sorpresa** (*First Men in the Moon*, 1954) —adaptación de la obra de H.
G. Wells
que permitió al rey Ray homenajear al padre de los *fix*, Georges Méliès.

The Deadly Mantis (1957)
20 Million Miles to Earth (1957)
Attack of the 50 Foot Woman (1958)
The Brain from Planet Arous (1958)

KARDOS, LESLIE

Desganado realizador de serie B que en los 50 se acercó a la ciencia-ficción de la mano del fecundo productor Sam Katzman (véase) para dirigir **The Man Who Turned to Stone** (1957). Guionizada por el *blacklisted* Bernard Gordon bajo el seudónimo de Raymond T. Marcus, la película se centraba en los oscuros métodos practicados por un equipo de científicos que logran obtener el secreto de la eterna juventud: al resultarles preciso un suministro continuo de energía vital de mujeres jóvenes, deciden montar un reformatorio femenino para que no les falte la materia prima.

The Man Who Turned to Stone (1957)

KATZMAN, SAM

El mundo en el que Katzman se había hecho un nombre y una fortuna estaba cambiando irremediablemente: los seriales habían sobrevivido a la gran crisis que vivió la ciencia-ficción cinematográfica durante los años 40, merced a esa habilidad para adaptarse al clima político que acabó convirtiéndolos en formatos de evasión dotados de enorme funcionalidad propagandística. Pero

competir con el estallido de la ciencia-ficción de los 50 le resultó imposible a esta modalidad de ocio que había vivido su edad de oro dos décadas atrás: Katzman, encargado del departamento de seriales de la Columbia, vio morir ante sus ojos ese cine por entregas que, con la ayuda de realizadores como Spencer Gordon Bennet (véase) o Wallace A. Grissell (véase), había robado el corazón del público hasta ese mismo momento. El productor se vio obligado a cambiar de tercio y pronto encontró la alternativa: los *second features*, filmes de bajísimo presupuesto concebidos para acompañar en programa doble a títulos de más empaque; en suma, cine de serie B. Katzman logró prolongar hasta 1955 la serie de películas de Jungle Jim, basadas en las aventuras del personaje creado por Alex Raymond, que iniciara con **Jungle Jim** (1948) de Lester W. Berke (véase). Paupérrimos productos de cine fantástico, musicales *rock* y otras derivaciones bastardas del espíritu *exploit* le demostraron que había vida después de la muerte… del serial. La suerte le acompañó y, finalmente, acabó hallando en los vehículos cinematográficos al servicio de Elvis Presley a su nueva gallina de los huevos de oro.

Atom Man versus Superman (1950). Serial de quince capítulos
Captain Video (1951). Serial de quince capítulos
Mysterious Island (1951). Serial de quince capítulos
Killer Ape (1953)
The Lost Planet (1953), Serial de quince capítulos
The Creature with the Atom Brain (1955)
The Werewolf (1956)
The Giant Claw (1957)
The Man Who Turned to Stone (1957)
The Night the World Exploded (1957)

KELLOGG, RAY

El destino acaba creando extrañísimas asociaciones: Ray Kellogg, director de estas dos piezas de torpe ciencia-ficción de bricolage a finales de los 50, acabaría compartiendo los honores de autoría con el mismísimo Duke en una de las películas más justamente discutidas de los 60, **Las boinas verdes** (*The Green Berets*,

insolentemente fechada en 1968). Producidas por el *excowboy* cantante Ken Curtis —que iba a prolongar su carrera como actor hasta entrados los 70 respaldado por su éxito en la serie televisiva **Gunsmoke**—, **The Giant Gila Monster** (1959) y **The Killer Shrews** (1959) fueron rodadas al mismo tiempo, utilizando idéntico equipo y compartiendo una similar falta de respeto a los más altos modelos de las *monster movies*: los neanderthalenses efectos especiales consistían, en el primer caso, en confiar ciegamente en el juego plano/contraplano entre los actores y un Monstruo de Gila de tamaño, digamos, común; y, en el segundo, en un acto de fe sobre la capacidad del espectador para ver gigantescas musarañas mutantes donde sólo había marmotas envueltas en abrigo de lana y adornadas con dentadura postiza.

The Giant Gila Monster (1959), y coguionista
The Killer Shrews (1959)

KOCH, HOWARD

Antes de ser vicepresidente de la Paramount en cargo de producción y poder alimentar el paladar *mainstream* con lindezas como **Ghost, más allá del amor** (*Ghost*, 1990) de Jerry Zucker, Howard Koch había sido director y productor vinculado en un buen principio al mundo de la serie B y el cine de género. Cuatro años después de haber debutado tras las cámaras con el áspero y violentísimo *thriller* **Big House USA** (1954), Koch volvió a la dirección en un intento de capturar una brizna del éxito que estaban alcanzando en el mercado americano las relecturas del terror gótico producidas por la británica Hammer: **Frankenstein 1970** (*Frankenstein 1970*, 1958) —protagonizada por un Boris Karloff que, tras haber interpretado a la Criatura en las producciones Universal, pasaba a encarnar al barón— jugaba, no obstante, la carta fácil de la modernización más superficial, convocando a nazis, equipos de televisión y reactores atómicos en torno a una trama trillada. En la posterior carrera de Koch como productor iban a figurar títulos tan interesantes como **El mensajero del miedo** (*The Manchurian Candidate*. 1962) de John Frankenheimer y **La extraña pareja** (*The Odd Couple*, 1968) de

Gene Sacks.

The Black Sleep (1956), productor
Frankenstein 1970 (*Frankenstein 1970*, 1958)

KOWALSKI, BERNARD L.

Discípulo de Roger Corman, Bernard L. Kowalski debutó en la dirección cuando el llamado Rey de la Serie B era ya uno de los puntales de la American International. Tras la primeriza **Hot Car Girl** (1958) —tosco *exploit* en torno al rentable tema de la juventud rebelde—, Kowalski se sumergió en la ciencia-ficción con sendas películas producidas por Gene Corman, hermano de su mentor —quien, a su vez, se reservaba el crédito como productor ejecutivo—: **Night of the Blood Beast** (1958) y **Demons of the Swamp** (1959), también conocida como **Attack of the Giant Leeches**. Con más desparpajo que talento, los dos filmes abordaban, respectivamente, esquemáticas aproximaciones a los modelos de la invasión extraterrestre y la *monster movie* con algún que otro giro indigesto para públicos bienpensantes. Kowalski realizaría posteriormente filmes como **Al este de Java** (*Krakatoa, East of Java*, 1968), **El precio del placer** (*Stiletto*. 1969) y **Macho Callahan** (*Macho Callahan*, 1970). A partir de los 70 su carrera se iba a desarrollar principalmente en el medio televisivo —al que aportó un celebrado *western* sobrenatural **Mediodía fatal** (*Black Noon*, 1971), algunos *exploits* catastrofistas como **Vuelo al holocausto** (*Flight to Holocaust*. 1971) y **Terror en el cielo** (*Terror in the Sky*, 1971), un telefilme de cárceles de mujeres llamado **Mujeres encadenadas** (*Women in Chains*, 1972) y episodios dispersos de **Misión Imposible** (*Mission: Impossible*). **Baretta, Banacek** y otras series—, aunque volvería ocasionalmente al cine de género con **Ssssilbido de muerte** (*Sssssss*, 1973).

Night of the Blood Beast (1958)
Demons of the Swamp (1959)

KRAMARSKY, DAVID

Recuerda Roger Corman en sus memorias que, estando de vacaciones por la India, un sij con dotes de adivino se le acercó y le espetó un "*¡Cuidado con D. K.!*" que le tuvo varios días intrigado. Al volver a Estados Unidos supo el verdadero significado de la ominosa advertencia: D. K. no era otro que el productor a su servicio David Kramarsky que, en su ausencia, se había pasado de listo introduciendo radicales cambios en el guión de **The Cry Baby Killer** (1958) de Juss Addiss, filme que, según se lamentaría Corman en su libro, "*fue el primero de cuantos produje que no rindió beneficios de inmediato*", Kramarsky, el niño díscolo que le hizo perder algún que otro centavo a su jefe, había dirigido un par de años antes su única película. **The Beast with 1.000.000 Eyes** (1955), siguiendo el peregrino método —habitual en la AIP— de hacer la película partiendo de un cartel preexistente —e impresionante— creado por James H. Nicholson (véase), magnate de la empresa.

The Beast with 1.000.000 Eyes (1955), y producción

KRAMER, STANLEY

Después de conseguir una reputación a prueba de bombas como productor independiente, Kramer recibió una oferta de la Columbia para producir pequeños filmes de prestigio: de la experiencia surgieron, entre otros trabajos de interés, una joya inclasificable del fantástico como **Los 5000 dedos del Doctor T** (*5.000 Fingers of Dr. T*, 1953) de R. Rowland y una brillante simbiosis de animación *UPA* y cine de *qualité* como **The Four Poster** (1952) de I. Reis. La mayoría de sus producciones para la Columbia fracasaron en taquilla y Kramer volvió a la independencia, estrenándose como director. Sus trabajos a partir de ese momento iban a caracterizarse por una enorme ambición de planteamientos y una resolución formal que, en el mejor de los casos, resultaba excesivamente fría. **La hora final** (*On the Beach*, 1959), puntual flirteo con los temores

del momento, se resentía de ello, convirtiéndose en algo así como la versión post-nuclear de los melodramas corales tipo **Gran Hotel** (*Grand Hotel*, 1932) de E. Goulding; o sea, algo más parecido a una suma de dramas individuales que a la gran tragedia colectiva planteada en el guión.

La hora final (*On the Beach*, 1959), y productor

LAMONT, CHARLES

Descubridor de Shirley Temple, Lamont comenzó a dirigir a principios de los años 20 tras una breve carrera como actor, especializándose en cortos cómicos para tan reputados colosos del *slapstick* como Buster Keaton, Hairy Langdon o Mack Sennet. Más tarde, tras atravesar un buen número de productoras de serie B, Lament fue contratado por la Universal, donde desarrollaría su trabajo —al servicio de estrellas menores de la casa como Donald O'Connor,
Peggy Ryan, Judy Canova y Abbott y Costello (véase)— hasta el final de su carrera. Con Abbott y Costello llegó a rodar siete Largometrajes en los que puso todo su oficio —mucho—, pero ni un gramo de su talento —inapreciable a simple vista—, aguantando con veterano estoicismo los arrebatos de divo del cada-vez-más-subido-a-la-parra Lou Costello. **Francis in the Haunted House** (1956), aventura de la mula parlanchína con aliño fantástico, cierra su filmografía.

Abbott and Costello Meet the Invisible Man (1951)
Abbott and Costello Go to Mars (1953)
Abbott and Costello Meet Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1953)

LANDRES, PAUL

Un humilde neoclásico desorientado en unos tiempos de efervescencia juvenil. Técnico de montaje en el seno de la

Universal, Paul Landres intentó homenajear el canónico estilo de las viejas producciones de terror del estudio en un par de filmes para la modesta firma Gramercy Pictures —comandada por el guionista Jules Levy, el productor Arthur Gardner y el realizador Arnold Laven (véase)—, que, en determinados círculos, se han ganado la reputación de obras de culto: **The Vampire** (1957) —curiosa, pero finalmente desacertada hibridación del tema vampírico con la historia del Doctor Jekyll y *Mr*. Hyde— y **Return of Dracula** (1958) —simple puesta al día respetuosa con los más tradicionales cánones del cine de terror—. En **The Flame Barrier** (1958), no obstante, Landres se dejó llevar por los vientos de la época documentando los estragos de una masa protoplásmica venida del espacio exterior a bordo de un satélite. El director también facturó *thrillers*, comedias *rock* y *westerns* para pequeñas compañías como la Monogram, la Republic y la Lippert Films, antes de realizar para televisión episodios de **Bonanza, Daktari** y **Flipper**, entre otras series.

The Vampire (1957)
The Flame Barrier (1958)

LAVEN. ARNOLD

Cofundador junto a Jules Levy y Arthur Gardner de la productora Gramercy Pictures, Arnold Laven se reveló a principios de los 50 como un realizador excepcionalmente dotado para el *thriller* conciso y seco como una pedrada. Su única aproximación al género fantástico, **The Monster That Challenged the World** (1957), también fue de excepción: una económica *monster movie* que unía a su ajustada modestia de planteamientos un profundo conocimiento de los mecanismos de la angustia. La progresiva tentación de Laven por las posibilidades del medio televisivo le llevaron a fundar, junto a sus mismos socios de la Gramercy, la productora
Four-Star
Television, que absorbió todo su tiempo, despojando al mundo del cine de uno de esos creadores capaces de ir al hueso de la trama, eludiendo los peligros de lo superfluo.

The Monster That Challenged the World (1957)

LE BORG, REGINALD

Tuvo unos comienzos felices, pero una madurez bastante triste. Nacido en Viena, LeBorg fue uno de los muchos europeos llegados a Hollywood en su huida del terror nazi: su formación como actor y director teatral le hicieron idóneo candidato a dirigir escenas coreográficas para películas de otros directores durante la segunda mitad de los años 30. Bastante más interesado por la comedia y el musical que por el género fantástico, Le Borg tuvo, no obstante, sus primeras oportunidades como director en la división de películas de terror de la Universal: unos primeros títulos prometedores —entre ellos, **The Ghost**
Mummy's
(1943) y las adaptaciones de la popular serie radiofónica *Inner Sanctum*— le permitieron familiarizarse con un plantel de actores especializados con los que se vería destinado a trabajar en otros momentos de su carrera: Lon Chaney, Jr., Jonh Carradine, George Zueco, Basil Rathbone, Boris Karloff, Bela Lugosi (véase). Desde mediados de los 40 hasta principios de los 50 la serie de aventuras de Joe Palooka —boxeador en lucha contra el crimen— monopolizó su filmografía. Rutinaria historia de *mad doctors* e infelices zombificados, **The Black Sleep** (1956) no es más que una mota de polvo en una carrera que, finalmente, no fue muy pulcra.

The Black Sleep (1956)

LEVIN, HENRY

Excelente director de actores enamorado del cine de evasión, Henry Levin entró a trabajar en la Columbia como director de diálogos tras una larga experiencia en el mundo teatral. Una vez allí, pronto atravesó la estrecha frontera que le separaba de la dirección cinematográfica en toda regla, lo que le permitió engrosar el

catálogo de la productora con vigorosas muestras de su infatigable talento en los géneros más propicios a la acción física. De la Columbia, Henry Levin pasó a la Fox, en cuyo seno se encargaría de su única aportación al corpus de la ciencia-ficción cinematográfica de los cincuenta: **Viaje al centro de la Tierra** (*Journey to the Center of the Earth*, 1959), discutible infantilización del original de Julio Verne que el estudio preparó para aprovechar el éxito de **leguas de viaje submarino**
20 000
(*20.000 Leagues Under the Sea*, 1954) de Richard Fleischer (véase). La utilización del cantante Pat Boone como adicional reclamo juvenil, unida a la "trampa" evidente a la hora de mostrar a los dinosaurios, situaron al filme muy por debajo de la celebrada producción Disney.

Viaje al centro de la Tierra (*Journey to the Center of the Earth*, 1959)

LOURIÉ, EUGÈNE

El padre de las *monster movies*: con **El monstruo de tiempos remotos** (*The Beast from 20.000 Fathoms*, 1953) sentó las bases de un subgénero que sería imitado hasta la saciedad a lo largo de la década, al tiempo que lanzó una determinante sombra sobre su futura filmografía. Ruso emigrado a Francia, Lourié, que había sido el decorador de Jean Renoir en algunas de sus más inmortales piezas maestras —**La regla del juego** (*La Regle du Jeu*, 1939) a la cabeza—, se sintió, a su llegada al cine americano, sumamente interesado por el universo de los efectos especiales, hasta el punto de fundamentar en ellos su trayectoria como director. Le dio la primera oportunidad a Ray Harryhausen y, años más tarde, trabajó con el maestro de éste, el pionero Willis
O'Brien,
en **Behemoth the Sea Monster** (1959), producción británica codirigida con Douglas Hickox y virtual *remake* de su debut. Su carrera en el terreno de las *monster movies* tocó fondo en los 60 con **Gorgo** (*Gorgo*, 1961), en la que olvidaba las maravillas de la

animación plano a plano para optar por la bastarda técnica —de influencia nipona— del *man-in-a-suit*. **The Colossus of New York** (1958) sería su único filme ajeno al rugido de monstruos antediluvianos: una relectura en clave juvenil del mito de Frankenstein bastante sugestiva.

El monstruo de tiempos remotos (*The Beast from 20.000 Fathoms*, 1953)
The Colossus of New York (1958)
Behemoth the Sea Monster (1959), codirector y guionista

LUDWIG, EDWARD

Director de trayectoria fundamentalmente errática —en treinta años de carrera no se dejó ningún estudio de Hollywood sin visitar—, Ludwig debutó como director a principios de los años 30 tras una breve trayectoria como actor para la Vitagraph. Su acercamiento a la narración cinematográfica fue visceral e intuitivo, dando lugar a avasalladores filmes de acción dominados por un aguzado sentido del *timing*. **The Black Scorpion** (1957), sin embargo, no es el mejor título para ponderar las virtudes de su cine: convencional *exploit* de **La humanidad en peligro** (*Them!*. 1954) de Gordon Douglas (véase), el filme de Edward Ludwig se limitaba a cumplir el expediente; recogiendo, no obstante, en su metraje impresionantes tomas de animación *stop-motion* que el magistral Willis
O'Brien
había realizado en el 53 para un abortado filme sobre el mundo prehistórico.

The Black Scorpion (1957)

LUGOSI, BELA

Mítica estrella del cine de terror de los años 30 que vino al cine de ciencia-ficción de los 50 para morir. Actor húngaro de sólida

formación escénica, Lugosi llegó a la cima de su carrera en 1930 al interpretar al conde Drácula a las órdenes de Tod Browning en el clásico filme de la Universal: el éxito que el intérprete ya había obtenido en los escenarios norteamericanos con el personaje de Bram Stoker le permitió derrotar a otros candidatos a encarnarlo en la gran pantalla como Conrad Veidt, Paul Muni y William Courtney. La gran tragedia de Lugosi fue que, a partir de ahí, ya sólo fuera concebible la caída: el personaje devoró al actor, a partir de entonces obligado a pasear ese acento centro-europeo —al parecer irreprimible— por producciones cada vez más modestas. El descenso, con todo, conoció algunas pausas gloriosas en películas como **La legión de los hombres sin alma** (*White Zombie*, 1932) de Victor Halperin, **La isla de las almas perdidas** (*Island of Lost Souls*, 1932) de Erle C. Kenton y **Los ojos misteriosos de Londres** (*Dark Eves of London*, 1940) de Walter Summers. Al llegar a los 50, Lugosi —adicto a la morfina y firmemente convencido de que "era" el conde Drácula— agonizó en varias producciones abisales… pero acabó sobreviviendo cual vampiro a su propio envoltorio terrenal: el director Ed Wood, Jr. (véase) quiso aprovechar unas míseras tomas de Lugosi rodadas poco antes de su muerte y, a partir de ellas, levantó la película más delirante de la historia del cine. **Plan 9 from Outer Space** (1956), el gran clásico "al revés" del cine de ciencia-ficción de los 50.

Bela Lugosi Meets a Brooklyn Gorilla (1952)
The Black Sleep (1956)
Bride of the Monster (1956)
Plan 9 from Outer Space (1956)

MACDOUGALL, RANALD

Tuvo unos comienzos duros, pero acabó por convertirse en guionista de prestigio requerido por algunos de los más reputados directores del momento. Nacido en Nueva York el 10 de marzo de 1915, MacDougall tuvo como primer empleo una plaza como acomodador en el Radio City Music Hall, labor que alternaba con la escritura de guiones radiofónicos. La popularidad que alcanzó en la

radio le abrió las puertas de Hollywood, donde firmó los guiones de títulos tan distinguidos como **Objetivo Birmania** (*Objective Burma*, 1945) de Raoul Walsh, **Alma en suplicio** (*Mildred Pierce*, 1945) de Michael Curtiz, **Cuando ruge la marabunta** (*The Naked Jungle*, 1954) de Byron Haskin (véase), **No somos ángeles** (*No Angels We're* , 1955) de Michael Curtiz y **Cleopatra** (*Cleopatra*, 1963) de Joseph L. Mankiewicz. Los escasos tropiezos de su carrera le permitieron establecerse como productor para la Metro y realizar algunos filmes como los ajustados dramas **Queen Bee** (1955), **Man on Fire** (1957) y **Desnuda frente al mundo** (*Go Naked in the World*, 1960), la desafortunada mirada al universo beatnik de **The Subterraneans** (1960) y un aislado titulo de ciencia-ficción post-apocalíptica, **The World, The Flesh and the Devil** (1959), que, inspirándose libremente en **Five** (1951) de Arch Oboler (véase), superaba con creces a su modelo merced a una óptica liberal inusitadamente agresiva.

The World, the Flesh and the Devil (1959), y guión

MARQUETTE, JACQUES

Director de fotografía habitualmente asociado a producciones de la AIP, Fundó su propia productora, la Marquette Productions, en cuyo seno realizó algunas incursiones en la dirección —como el simpático *exploit* del *teenage horror* de Herman Cohen (véase) **Teenage Monster** (1957)—. **The Brain from Planet Arous** (1957), pequeño clásico del cine extraño dirigido por Nathan Juran (véase), fue la joya de su catálogo.

Teenage Monster (1957), y productor
Attack of the 50 Foot Woman (1958), fotografía
The Brain from Planet Arous (1957), productor y fotografía

MARTINSON, LESLIE H.

Futuro director de películas juveniles de espíritu tan *naif* como **PT 109** (1962) o **For Those Who Think Young** (1964) y, lo que es más importante, responsable del festival pop de **Batman** (1966) —episodio piloto de la inmortal serie televisiva devenido, finalmente, largometraje independiente—, Martinson ya mostraba cierta inclinación por el espíritu camp en su debut cinematográfico: **The Atomic Kid** (1954), A partir de una historia de Blake Edwards, el realizador documentaba las triviales experiencias de un joven (Mickey Rooney) superviviente de un test atómico que acababa implicado en una elemental trama de espionaje, todo ello adornado con una alarmante frivolización de los auténticos peligros de una radiación nuclear. Formado en el campo televisivo, Martinson volvería definitivamente a él a principios de los 80.

The Atomic Kid (1954)

MATÉ, RUDOLPH

Director de fotografía de origen polaco que entró en la industria de la mano de Alexander Korda y cuyo dominio de la luz contribuyó decisivamente al resultado final de dos clásicos dreyerianos como **La pasión de Juana de Arco** (*La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928) y **Vampyr**, la **bruja vampiro** (*Vampyr. Aventure de David Gray L'Etrange*, 1931). Maté se instaló en Estados Unidos a partir de 1935, poniendo su genio visual al servicio de directores como King Vidor, Alfred Hitchcock o Howard Hawks (véase), antes de atreverse en el terreno de la dirección: a partir del 49, Maté comenzó a dirigir para la Paramount mostrando un excelente pulso en el ejercicio del *thriller* y el cine de acción que casi nunca pudo poner a prueba en producciones de clase A. Uno de sus filmes más aparatosos fue, sin duda. **Cuando los mundos chocan** (*When Worlds Collide*, 1951), su único contacto con la ciencia-ficción, una producción de George Pal que Maté facturó con competencia, pero sin pasión.

Cuando los mundos chocan (*When Worlds Collide*, 1951)

MENZIES, WILLIAM CAMERON

Es el único director que se enfrentó a la ciencia-ficción de los 50 con un clásico del género a sus espaldas: **La vida futura** (*Things to Come*, 1936), espectacular "amplificación" en pantalla grande de las profecías expuestas por H.
G. Wells
en su novela *The Shape of Things to Come*, que se convirtió en el filme de ciencia-ficción más popular en los años 30. Genio indiscutido —y oscarizado— en el terreno del diseño de producción y la dirección artística —sus trabajos para **El ladrón de Bagdad** (*The Thief of Bagdad*, 1924) de Raoul Walsh y **Lo que el viento se llevó** (*Gone with the Wind*, 1939) de Victor Fleming hablan con sobrada elocuencia—, el Menzies/director no llegó a superar el brillo inextinguible de **La vida futura**: pese a todo, sus películas de los 50 fueron modestas producciones de serie B, con alguna que otra sorpresa oculta para el buscador de rarezas. Pero la posteridad ha sido un tanto injusta, sobrevalorando un título tan débil como la torpemente onírica **Invaders from Mars** (1953), y, en consecuencia, obviando las virtudes de la atmosférica pesadilla anticomunista **The Whip Hand** (1951) y de la extravagante y casi lovecraftiana **The Maze** (1953).

The Whip Hand (1951)
Invaders from Mars (1953)
The Maze (1953)

MILLER, SIDNEY

Entró en el cine como actor infantil y pasó a ser un activo intérprete secundario hasta finales de los años 50. **Por el mal camino** (*The Mayor of Hell*, 1933) de Archie L. Mayo, **El pan nuestro de cada día** (*Our Daily Bread*, 1934) de King Vidor. **Forja de hombres** (*Boys*

Town, 1938) de Norman Taurog, **The Lucky Stiff** (1949) de Lewis R. Foster y **The Sniper** (1952) de Edward Dmytryk son algunos de los filmes en los que apareció como intérprete antes de pasar a la dirección. **The 30-Foot Bride of Candy Rock** (1959) no pasaría de ser una vulgar comedia fantástica más o menos olvidable, minúsculo pie de página en la historia del cine popular, si no fuera porque se trata del único filme en solitario del humorista Lou Costello (véase), que murió de un infarto poco después de terminado el rodaje. Miller también dirigió, entre otros filmes, **Get Yourself a College Girl** (1965) —con la presencia estelar de los Animals— y **Tammy and the Millionaire** (1967) —funcionarial ensamblaje de episodios de la serie televisiva **Tammy**, protagonizada por Debbie Watson—.

The 30-Foot Bride of Candy Rock (1959)

MILNER, DAN

Junto a su hermano Jack Milner fundó la firma Milner Brothers Productions, que intentó prosperar en los círculos del cine de explotación de los 50 siguiendo las estratagemas comerciales que distinguían a otros creadores como Bert I. Gordon o Roger Corman: partir de un espectacular diseño de cartel, en cuya confección se ponía bastante más esmero que en el rodaje de la película, simple apéndice necesario —y ejecutado sin excesivo dinero ni inspiración — de la germinal obra maestra del cartelismo sensacionalista. **The Phantom from 10.000 Leagues** (1956) y **From Hell It Came** (1957), sus producciones de serie B de los 50, fueron dos convencionales *monster movies* —la primera con un mutante surgido de los abismos marinos, la otra con un hombre —árbol venido del más allá por efecto de la radiación— reseñables por tratarse, respectivamente, de una de las primeras producciones de la American Releasing Corporation —futura AIP— y de otra plataforma del prolífico hacedor de monstruos Paul Blaisdell (véase).

The Phantom from 10.000 Leagues (1956), y coproductor

From Hell It Came (1957)

MORSE, TERRELL O.

Mediocre director de serie B que debutó en el 39 y combinó en su filmografía rutinarios *thrillers* —como **Smashing the Money Ring** (1939) con Ronald Reagan en la piel del héroe—, desangeladas películas de terror y cintas de aventuras minadas de lugares comunes. Como la mayoría de directores de su modesto rango artístico efectuó el obligado paseo por el universo de la ciencia-ficción, malogrando en **Unknown World** (1951) con su grisura formal las posibilidades de un notable guión de Millard Kaufman y cumpliendo con funcionarial sentido del deber en su rodaje de escenas adicionales para la versión americana de **Japón bajo el terror del monstruo** (*Gojira*, 1954) de Inoshiro Honda.

Unknown World (1951)
Japón bajo el terror del monstruo (*Gojira*, 1954), rodaje de escenas adicionales para la versión americana

NASSOUR, EDWARD

Ejecutivo de una empresa aeronáutica nacido en Colorado, que acabaría montando una productora propia —la Nassour Brothers— en 1945 llevado por su progresivo interés en la aplicación de la mecánica al cine. Su empresa iba a especializarse principalmente en la producción de cortometrajes, pero ocasionalmente también se dedicó al largo, siendo **Las minas del rey Salmonete** (*Africa Screams*. 1949) de Charles T. Barton —protagonizada por Abbott y Costello (véase)— y **For Men Only** (1952) de Paul Henreid algunos de sus títulos más conocidos en ese terreno. Su único trabajo como director, compartido con el mexicano Ismael Rodríguez, fue **La bestia de la montaña** (*El monstruo de la montaña hueca/The Beast of Hollow Mountain*, 1956), coproducción mexico-americana regida por las reglas básicas de la *monster movie* en boga, que contó, no

obstante, con un monstruo de impresión. Nassour experimentó una meticulosa técnica de animación de modelos plano a plano, que convirtió al gigantesco lagarto en un pequeño lujo dentro de una producción más que modesta.

La bestia de la montaña (*El monstruo de la montaña hueca/The Beast of Hollow Mountain*, 1956) codirector y coproductor

NEUMANN, KURT

Tuvo el honor de firmar la primera película de ciencia-ficción de la década, **Cohete K-1** (*Rocketship X-M*, 1950), humilde respuesta a **Con destino a la Luna** (*Destination Moon*, 1950) de Irving Pichel (véase), que corrió más que el original para llegar a las pantallas y robó el corazón del público al privilegiar la aventura pura frente al realismo, a menudo plúmbeo, de la producción de George Pal (véase), Neumann había llegado a Hollywood desde Alemania en 1925, siendo empleado por la Universal de inmediato: seis años después, se estrenaba ya en la dirección. Pasó por casi todos los estudios de Hollywood, fue productor asociado en la serie de largometrajes de Tarzán de la RKO desde el 45 y su trabajo dio un brillo especial al sello Allied Artists de la Monogram. Con **La mosca** (*The Fly*, 1958) le dio a la ciencia-ficción un título tan extraño como redondo, una aproximación al tema de la monstruosidad en un marco cotidiano que el director limpió de los más gastados estereotipos gramáticos del género: una aséptica instantánea del horror.

Cohete K-1 (*Rocketship X-M*. 1950), y productor y guionista
Kronos (1957), y productor
She Devil (1957), y productor y coguionista
La mosca (*The Fly*, 1958), y productor

NEWFIELD, SAMUEL

Sansón del cine hecho a destajo, Samuel Newfield parecía ser víctima de una lujuriosa adicción por rodar, que en ocasiones —y dadas las draconianas condiciones de producción en que se desarrollaba su trabajo— alcanzaba una grandeza casi heroica. Poseedor de una filmografía difícil de delimitar por su frecuente recurso a los seudónimos —aunque podría alcanzar fácilmente los doscientos títulos—, Newfield no tenía reparo alguno en utilizar planos de *stock* a conciencia, marcándose un infernal ritmo de trabajo que, en sus momentos más fértiles, le permitió rodar quince películas al año. Director de cortos desde mediados de los años 20, Newfield se pasó al largometraje a partir de 1933. La firma PCR (Producers Releasing Corporation) —que tenía a su hermano Sigmund como productor ejecutivo— acogió la mayoría de su producción a partir de mediados de los años 40. **Lost Continent** (1951), realizada en el último tramo de su carrera —cuando el viejo perillán había exprimido a modo todas sus viejas ocurrencias—, merece ser recordada por mostrar el primer encuentro entre un cohete espacial y unos dinosaurios recogido en una pantalla. Dato abisal: en 1938, Newfield había dirigido un *western*, **Terror of Tiny Town**, interpretado exclusivamente por enanos.

Lost Continent (1951)

NEWMAN, JOSEPH

Artesano de dilatada trayectoria iniciada en 1938 reivindicado a principios de los 80 por algunas corrientes criticas, ávidas de rescatar genios en la sombra. Notable en películas de serie negra, hábil en el manejo de la acción, Newman sirvió a la ciencia-ficción de los 50 una obra extraña y desconcertante: **This Island Earth** (1955), serie B disfrazada de producción de lujo, con un fascinante uso del color y un guión que retuerce algunos trillados clichés del género hasta el punto de provocar una estimulante sensación de extrañamiento y desasosiego en el espectador. Apreciada por sus

contemporáneos escritores de ciencia-ficción —siempre radicalmente críticos hacia la debilidad argumental del cine del género—. **This Island Earth** (1955), con su distorsión onírica de los presupuestos del *pulp*, fue arriesgadamente a la contra de lo que parecía pedir el público del momento. Y le salió bien.

This Island Earth (1955)

NICHOLSON (JAMES H.) Y ARKOFF (SAMUEL Z.)

Fundadores de la firma que iba a reinar en el efervescente panorama del cine de género a lo largo de los años 50. Con un misérrimo capital inicial de 3000 dólares, los dos socios levantaron en 1954 la American International Pictures, firma que iba a extender sus despiertos tentáculos para medir el pulso del paladar adolescente, hasta entonces desatendido por la producción de las *majors* pese a tratarse —como el futuro ha demostrado— de la última esperanza de la industria. La recién nacida compañía no le iba a hacer ascos a ningún género con posibilidades comerciales —terror, ciencia-ficción, musical *rock*, melodramas con jóvenes rebeldes, *thrillers*, películas de motoristas—, y pronto convocó en sus filas a la flor y nata de la joven producción de serie B, con el tenaz Roger Corman (véase) como indiscutible cabeza de pelotón.

The Beast with 1.000.000 Eyes (1955)
Day the World Ended (1955)
It Conquered the World (1956)
Voodoo Woman (1957)
1 Was a Teenage Werewolf (1957)
Invasion of the Saucer-Men (1957)
El gigante ataca (*The Amazing Colossal Man*, 1957)
1 Was a Teenage Frankenstein (1957)
The Astounding She-Monster (1958)
Attack of the Puppet People (1958)
War of the Colossal Beast (1958)
Terror front the Year 5.000 (1958)
Earth vs the Spider (1958)

The Brain Eaters (1958)
Teenage Caveman (1958)
Night of the Blood Beast (1958)
Demons of the Swamp (1959)

NYBY, CHRISTIAN

Montador de confianza de Howard Hawks que debutó en la dirección con un estupendo filme de controvertida autoría: **El enigma… de otro mundo** (*The Thing from Another World*, 1951). El limitado interés de sus posteriores trabajos como director —**Hell on Island**
Devil's
(1957), **Young Fury** (1965) o **First to Fight** (1967), por ejemplo— parece corroborar la teoría de que la película fue rigurosamente supervisada por Hawks. Para hacerle un favor a su colaborador en su intento de acceder al rango de director, le permitió firmar el resultado final tras un rodaje en el que controló al máximo todos sus movimientos y decisiones. Las relajadas interpretaciones de los actores podrían ser también un indicativo de que Hawks ensayó previamente con ellos antes de confiarle las riendas a Nyby.

El enigma… de otro mundo (*The Thing from Another World*, 1951)

OBOLER, ARCH

Encumbrada estrella de la radio —su programa "Lights Out" era lo que hoy llamaríamos líder de audiencia— que perdió el norte al creerse un nuevo Orson Welles capaz de revolucionar el medio cinematográfico. Su especialidad en la gran pantalla fue la ciencia-ficción de ideas, ejecutada con enorme ambición de planteamientos conceptuales y nulo sentido del humor. Poseedor de una productora propia, guionista, primer director de una película en
3-D

—**Bwana Devil** (1952)— y futuro inventor de un sistema de proyección tridimensional bautizado *Space Vision*, Oboler era un personaje tan irritante como heterodoxo… casi como sus propias películas. En **Five** (1951) presentaba a los cinco únicos supervivientes de una catástrofe atómica reducidos a mero concepto, carne de cañón para cargas de moralina de la peor especie. **The Twonky** (1953), por otro lado —y aunque al espectador despistado le pudiera parecer un precedente de **Videodrome** (*Videodrome*, 1982) de Cronenberg—, se limitaba a lanzar una primaria y escasamente sutil diatriba contra ese medio televisivo que, en su etapa de hombre de las ondas, había visto como su peor enemigo.

Five (1951), productor y guionista
The Twonky (1953), productor y guionista

ORDUNG, WYOTT

Después de escribir su primer guión —que sería llevado al cine como **Highway Dragnet** (1954) de Nathan Juran (véase)— Roger Corman (véase) empezó a darle vueltas a la idea de montar una oficina de producción propia y comenzó a recaudar fondos para la que debía ser primera película de la recién nacida firma. En sus pesquisas se topó con un joven estudiante de arte dramático, Wyott Ordung, que a la sazón acababa de vender un guión. Corman convenció a Ordung de que cediera 2000 dólares de los 4000 que acababa de percibir por su venta a cambio de dirigir parte del proyecto: el novato aceptó y, de la noche a la mañana, se convirtió en director de la primera producción Corman de la historia, **Monster from the Ocean Floor** (1954), *monster movie* en estado primitivo facturada por tan sólo
12 000
dólares. En el currículo como guionista de Ordung figuran también **Robot Monster** (1953) —una joya del desastre que dirigiría Phil Tucker (véase)— y la película bélica **Combat Squad** (1953) de Cy Roth, director y guionista poco más tarde de la nefasta producción británica de ciencia-ficción **Fire Maidens from Outer Space**

(1956).

Robot Monster (1953), guión
Monster from the Ocean Floor (1954), dirección y actor

ORMOND, RON

Habitual director de *westerns* de serie B con un elenco fijo de actores de tercera fila encabezado por Lash LaRue y Al Saintjohn: **Thundering Herd** (1951). **Black Lash** (1951) y **King of the Bull Whip** (1952) son algunos de sus trabajos en ese terreno previos a su puntual paso por el fantástico con **Mesa of Lost Women** (1953). El filme, codirigido por Ormond y Herbert Tevos, es casi un *remake* inconfeso de **Cat Women of the Moon** (1953) de Arthur Hilton (véase), con un *mad doctor* encarnado por Jackie Coogan —el tío Fester de la televisiva "Familia Addams"— que experimenta en la obtención de enanos, arañas gigantes y mujeres guerreras. La puesta en escena es de una ineptitud ostentosa y el argumento no es sino mera excusa para la exhibición de unas cuantas bellezas abisales surgidas de lo más profundo de la serie Z.

Mesa of Lost Women (1953)

PAL, GEORGE

Según algunos historiadores, el cine de ciencia-ficción de los 50 se desarrolló a la sombra de dos grandes líneas: la representada por Roger Corman —caracterizada por una militante falta de prejuicios, un desbordado sentido de la autoironía y una estratégica carencia de ambiciones y rigor temático— y la que tendría en George Pal a su casi único paladín y abogaría por una severidad documental en sus planteamientos teóricos y por una formulación cinematográfica lujosa y caligráfica. Animador y técnico de efectos especiales de origen húngaro. Pal había trabajado como diseñador en el seno de la UFA, pasándose en los años 30 al ámbito de la publicidad, donde

comenzaría a trabajar con sus muñecos de madera animados plano a plano. Sus primeros trabajos como director en Estados Unidos estuvieron también vinculados a la animación, inaugurando la serie de los *Puppetoons* que le valdría un Oscar en el 43. Después de su primera y poco rentable experiencia como productor de largometrajes con **The Great Rupert** (1950) de Irving Pichel (véase), Pal entró en el terreno de la ciencia-ficción acuñando un estilo grave, distanciador y realista en las antípodas de, por ejemplo, un Méliès, con un discurso atravesado de ecos morales y religiosos. Mientras **Cuando los mundos chocan** (*When Worlds Collide*, 1951) de Rudolph Maté (véase) y **La guerra de los mundos** (*The War of the Worlds*, 1953) de Byron Haskin (véase) optaban por un registro sensacionalista y apocalíptico más acorde con el espíritu de la época, el díptico formado por **Con destino a la Luna** (*Destination Moon*, 1950) de Irving Pichel y **La conquista del espacio** (*Conquest of Space*, 1955) de Haskin se revelaba exponente de una inquebrantable fe en el progreso, a la par que —como demostraría el futuro inminente— dotado de cierta precisión profética.

Con destino a la Luna (*Destination Moon*, 1950)
Cuando los mundos chocan (*When Worlds Collide*, 1951)
La guerra de los mundos (*The War of the Worlds*, 1953)
La conquista del espacio (*Conquest of Space*, 1955)

PETER, BROOKE L.

Realizador de series Z especialmente mediocre, menor entre los menores: es decir, ajeno incluso al hechizo psicotrónico de un Ed Wood, Jr. (véase) o a la carismática torpeza de un W. Lee Wilder (véase). Brooke L. Peter concentró en **The Unearthly** (1957), tosco juguete gramaticalmente más cercano al cine de terror que a la ciencia-ficción, a viejas estrellas del fantástico como John Carradine y flamantes “reinas” del género como Allison Hayes (véase). El irrepetible Tor Johnson (véase) volvía a dar vida con su especial método impávido a Lobo, personaje que ya había interpretado en algunas películas de Ed Wood. El argumento giraba en torno a los

experimentos para obtener la inmortalidad realizados por un *mad doctor* sobre los desprevenidos huéspedes de una residencia.

The Unearthly (1957), y productor

PICHEL, IRVING

Hacia el final de su carrera cinematográfica, Irving Pichel cruzó su destino con el de George Pal (véase) y del encuentro surgió el último título de éxito en la filmografía de este director de imponente físico y, al parecer, expansivo espíritu. El fracaso de su filme **El milagro de las campanas** (*The Miracle of the Bells*, 1948) hizo que se apagara la buena estrella comercial que regia su trayectoria desde principios de los 40 y se vio obligado a volver a las producciones modestas de sus inicios, en las que fue languideciendo hasta el encuentro con Pal. La colaboración entre ambos comenzó con **The Great Rupert** (1950), una comedia ingenua protagonizada por una ardilla —deslumbrante modelo animado por Pal— que se saldó con un enorme fracaso comercial. La suerte de su siguiente trabajo, **Con destino a la Luna** (*Destination Moon*, 1950) iba a ser muy distinta: ejemplo máximo de una ciencia-ficción de aire documental y espíritu realista, contó con el asesoramiento del experto alemán en cohetes Herman Oberth y abrió un camino para el género que, finalmente, siguieron muy pocos cineastas, más afines al espíritu *pulp* y al poco respeto por la verosimilitud de esa serie B que acabaría dominando el panorama. Pichel había llegado a Hollywood a finales de los años 20 como guionista y actor secundario: su rostro —y su respetable volumen corporal— pueden ser localizados, por ejemplo, en la excelente **Daughter**
Dracula's
(1936) de Lambert Hillyer, donde interpretaba al siniestro ayudante de la hija del vampiro.

Con destino a la Luna (*Destination Moon*, 1950)

POLLEXFEN, JACK

Junto a su socio Aubrey Wisberg fundó la Wisberg-Pollexfen Productions, pequeña firma de serie B surgida tras el éxito que este tándem de productores/guionistas obtuvo con **The Man from Planet X** (1951) de Edgar Ulmer: en ninguna de sus dos posteriores producciones de ciencia-ficción hubo, no obstante, un maestro del fantástico *minimal* como Ulmer y la operación no funcionó. Desvinculado de Wisberg, Pollexfen se aventuró en la dirección con **The Indestructible Man** (1956), trillada historia sobre un malhechor que regresa de entre los muertos gracias a la electricidad. Protagonizaba la función un Lon Chaney, Jr. que ya llevaba tiempo en horas bajas. Pollexfen firmó asimismo un buen número de guiones en pequeñas películas de los 40 y 50 como **Mister Big** (*Mister Big*, 1943) de Charles Lamont, **El halcón del desierto** (*Desert Hawk*, **1950**) de Frederick de Cordova, **Lady in the Iron Mask** (1952) de Ralph Murphy, **Captain Kidd and the Slave Girl** (1954) de Lew Landers y **Son of Simbad** (1955) de Ted Tetzlaff.

The Man from Planet X (1951), coproductor y coguionista
Captive Women (1952), coproductor y coguionista
The Neanderthal Man (1953), coproductor y coguionista
The Indeslructible Man (1956), y productor

RICH, DAVID LOWELL

Realizador de procedencia televisiva que logró hacer carrera en el cine de bajo presupuesto entre finales de los 50 y principios de los 70, fecha en que emprendería el regreso al hogar catódico. Tras dirigir dos musicales con Louis Prima —**Senior Prom** (1958) y **Hey Boy, Hey Girl** (1959)—, Rich realizó para la Columbia un vehículo a medida para los Three Stooges —primer largometraje de los humoristas en cinco años— que contribuyó a revitalizar la carrera del mítico trío cuando el estudio dudaba en renovar su contrato: **Have Rocket, Will Travel** (1959) seguía el esquema típico de las

comedias protagonizadas por los Stooges con la obligada explosión de elemental *slapstick* en su climax y unas cuantas canciones condimentando el conjunto. El referente genérico para la parodia era, esta vez, el cine de ciencia-ficción: los Stooges viajaban a Venus y tenían allí diversos encuentros surreales con criaturas de dispar condición —un unicornio capaz de hablar, una máquina pensante y una gigantesca araña— antes de la inevitable vuelta a la Tierra. Otros títulos de importancia en la carrera de Rich son la versión de 1966 de **Madame X**, con Lana Turner, y **Rosie** (1967), uno de los últimos éxitos en la carrera de Rosalind Russell.

Have Rocket, Will Travel (1959)

ROSE, SHERMAN A.

Director de serie B de carrera efímera: sólo tres filmes integran su filmografía. **Target Earth** (1954), su aislada contribución al genero que nos ocupa, supuso el debut en la producción del inquieto Herman Cohen (véase), que por entonces contaba con tan sólo veintitrés años. El filme, irregular pero prometedor y plagado de sugestivas intuiciones, se basaba en el relato "Deadly City" de Ivar Jorgenson y presentaba, en el marco de una ciudad de Chicago tomada por un ejército de robots invasores, una curiosa hibridación de ciencia-ficción y cine de gangsters. Cuatro años más tarde, Rose dirigió a Frank Gorshin —por entonces estrella menor de la serie B, pero pronto insustituible Enigma en el "Batman" televisivo— en la bélica **Tank Battalion** (1958).

Target Earth (1954)

RUDOLPH, OSCAR

Padre de Alan Rudolph, Comenzó como actor infantil en los años 20 —**La pequeña Anita** (*Little Amie Rooney*, 1925) de William Beaudine (véase) y **So This Is College** (1929) de Sam Wood fueron

algunos de sus trabajos— y acabó por encontrar su lugar en la realización televisiva a partir de principios de los 50, no sin antes haberse fogueado en las lides de ayudante de dirección en el seno de la Paramount. Más de quinientos episodios de series como **The Hunter, Mi marciano favorito** (*My Favorite Martian*), **Batman, La tribu de los Brady** (*Bunch*
Brady's
), **El llanero solitario** (*The Lone Ranger*) o **The Thin Man** integran el grueso de su producción, aunque ocasionales escapadas al mundo de la serie B le permitieron rodar musicales para adolescentes como **Twist Around the Clock** (1961) y **Knock the Twist**
Don't
(1962), *westerns* como **Oeste salvaje** (*The Wild Westerners*, 1962) y una comedia de ciencia-ficción como **The Rocket Man** (1954) —con una máquina de la verdad en forma de escopeta de rayos—, en cuyo guión colaboró el vitriólico Lenny Brace.

The Rocket Man (1954)

SCHNEER, CHARLES H.

El productor de Harryhausen (véase): juntos realizarían una docena de filmes de ciencia-ficción y fantasía, en los que los progresivos logros del portentoso animador en el manejo de su técnica *Superdynamation* iban a ser el máximo e insustituible reclamo, Cuando Harryhausen fichó por Schneer acababa de estrenarse como técnico de efectos especiales en solitario con **El monstruo de tiempos remotos** (*The Beast from 20.000 Fathoms*, 1953) de Eugène Lourié (véase), trabajo en el que todavía se detectaban algunas imperfecciones de principiante que no tardarían en pulirse. Tras este trío dorado de películas de ciencia-ficción en los 50 —dos modélicas *monster movies* y una tensa película de masiva invasión extraterrestre—, el equipo Schneer/Hanyhausen volvería al género en los 60 con **La isla misteriosa** (*Mysterious Island*, 1961) y **La gran sorpresa** (*First Men in the Moon*, 1964) —según las respectivas obras de Verne y Wells—, aunque sus más espectaculares logros los obtendría en el terreno de la fantasía orientalizante —**Simbad y la**

princesa (*The Seventh Voyage of Simbad*, 1958)— o de inspiración clásica —**Jasón y los Argonautas** (*Jason and the Argonauts*, 1963) —. Al margen de Harryhausen, Schneer produjo otras dos películas de posible interés para el aficionado inquieto por la ciencia-ficción: **Destino: las estrellas** (*I Aim at the Stars*, 1960) de J.
L. Thompson
—*biopic* del científico nazi experto en misiles W. von Braun— y **Half a Sixpence** (1967) de George Sidney —musical con Tommy Steele basado en un relato de H.
G. Wells.

It Came from Beneath the Sea (1955)
Earth versus the Flying Saucers (1956)
20 Million Miles to Earth (1957)

SEARS, FRED F.

Director de serie B especializado en *westerns* y *thrillers* —con un pasado como actor de teatro y cine, principalmente en producciones de la Columbia—, que hacia el final de su carrera aprovechó la popularidad de la ciencia-ficción para aportar al género un titulo notable y un trío de películas olvidables producidas por Sam Katzman (véase). Homenajeada por The Residents en un contundente videoclip, **Earth versus the Flying Saucers** (1956) resulta notable no sólo por las impecables escenas de efectos especiales debidas a Ray Harryhausen (véase), sino también por la especial habilidad de Sears por mantener la historia en perpetuo movimiento, sembrando la trama de abundantes escenas climáticas y renunciando así al *crescendo* sostenido habitual en la mayoría de producciones referidas al tema. Después de tan compacto título, su talento no volvería a brillar en este terreno: **The Werewolf** (1956) fue una aburrida combinación de ciencia-ficción y terror indicativa del inminente esplendor de que iba a gozar este último género a partir de los últimos 50; **The Giant Claw** (1957) aplicaba las convenciones de la *monster movie* a la risible amenaza de un pajarraco venido del espacio exterior; y **The Night the World Exploded** (1957) se centraba en una trama catastrofista de muy

escasos vuelos. Los mayores logros comerciales en la carrera de Sears fueron sendos musicales *rock* —**Rock Around the Clock** (1956) y su secuela, **Knock the Rock**
Don't
(1957)— y su película más cara fue el *thriller* **Chicago Syndicate** (1955), que contó con Allison Hayes (véase) en el reparto. Sears murió tempranamente de infarto en 1957.

Earth versus the Flying Saucers (1956)
The Werewolf (1956)
The Giant Claw (1957)
The Night the World Exploded (1957)

SELANDER, LESLEY

Un fabricante incansable de *westerns* rodados con presupuestos microscópicos y un inquebrantable amor por el tópico y el lugar común. Selander entró en la industria del cine realizando diversas labores técnicas referidas a la fotografía a partir de 1918, pero no logró acceder a la dirección hasta 1936, fecha en la que abrió una filmografía dominada por el *western* a mayor gloria de estrellas del género como Buck Henry o Kit Carson. Su especialización, no obstante, se vería circunstancíalmente interrumpida por algunas incursiones en otros ámbitos de la sensibilidad *pulp* —**Sky Dragon** (1949), última película de Charlie Chan; o el serial producido por Sam Katzman (véase) **Jungle Raiders** (1945)— y en el fantástico; a este género tributaría dos torpes cintas de terror — **Ghost**
Vampire's
(1945) y **The Catman of Paris** (1946)— y una película de ciencia-ficción de la Monogram, **Flight to Mars** (1951), pobre intento de aprovechar el éxito de **Con destino a la Luna** (*Destination Moon*, 1950) de Irving Pichel (véase), que lo único que logró aprovechar, literalmente, fue parte del vestuario de la influyente producción de Pal (véase). Selander también dirigió episodios para las series televisivas **Lassie, Cannonball, Sergeant Preston of the Yukon** y **Laramie**, entre otras.

Flight to Mars (1951)

SHERWOOD, JOHN

Hombre de confianza de Jack Arnold (véase), Sherwood dirigió dos proyectos estrechamente vinculados a la trayectoria del director de **It Came from Outer Space** (1953). El mismo año en que realizó el *western* **Raw Edge** (1956) con Neville Brand e Yvonne de Carlo, Sherwood cerró la saga del Monstruo de la Laguna Negra con **The Creature Walks Among Us** (1956), segunda secuela de **La mujer y el monstruo** (*Creature from the Black Lagoon*, 1954), en la que la criatura perdía su dimensión trágica para convertirse en un destructor monstruo al uso. En **The Monolith Monsters** (1957), el director partía de una historia coescrita por Jack Arnold y Robert M. Fresco para elaborar, con su probada competencia en la puesta en escena, el mejor filme de su carrera, una serie B intensa e inteligente en torno a una pequeña población en medio del desierto invadida por cristales venidos del espacio.

The Creature Walks Among Us (1956)
The Monolith Monsters (1957)

SHOLEM, LEE

Realizador de algunos filmes de la serie de Jungle Jim producida por Sam Katzman (véase) —**Jungle Man Eaters** (1954), **Cannibal Attack** (1952)— y de dos aventuras de Tarzán protagonizadas por Lex Barker, sustituto de Johnny Weissmuller en el papel, como **Tarzán y la fuente mágica** (*Magic Fountain*
Tarzan's
, 1949) y **Tarzan and the Slave Girl** (1950), Selander, como tantos otros habitantes de la zona abisal de Hollywood, giró su mirada hacia la lucrativa ciencia-ficción durante los 50. No precisamente distinguidos por personales rasgos de estilo o destellos de brío formal, los filmes de Sholem siempre planteaban simples conflictos

entre el bien y el mal resueltos de la manera más arquetípica posible. **Superman and the Mole Men** (1951) sirvió para presentar en sociedad a George Reeves como protagonista de la nueva serie televisiva sobre el popular héroe de la historieta, serie para la que Sholem también iba a realizar un buen número de episodios entre el 53 y el 57, Su segundo título del género, **Tobor the Great** (1954), era una relamida historia de niño y robot que recordaba en su tono a las producciones Disney de imagen real. En 1967, Sholem realizó **Doomsday Machine**, un filme impregnado de nostalgia por la ciencia-ficción cinematográfica de los 50 que no vería la luz hasta el 73.

Superman and the Mole Men (1951)
Tobor the Great (1954)

SIEGEL, DON

Con **La invasión de los ladrones de cuerpos** (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956), Siegel creó a la vez una de las más perennes y perfectas pesadillas de todos los tiempos y la perfecta película paranoica de los 50; un filme tan calculadamente ambiguo que lograba trascender sus posibles referentes políticos —comunismo, maccarthysmo— para erigirse en soberbia metáfora de validez universal. El filme consolidó la posición de Siegel como realizador independiente tras el éxito de su seca y modélica **Riot in Cell Block 11** (1955). Siegel había entrado en el archivo de imágenes de la Warner en 1933 y pronto mostró sus habilidades como montador, que le llevaron a encargarse de la organización del propio departamento de montaje de la empresa. En 1945, Siegel realizó dos documentales que fueron galardonados con un Oscar —**Hitler Lives** y **Star in the Night**— y le abrieron la puertas de la dirección: tras rodar dos largometrajes para la Warner, el director decidió establecerse por su cuenta. Años más tarde, de su encuentro con el actor Clint Eastwood surgiría una fértil colaboración mutuamente enriquecedora, que permitiría a Siegel rodar un puñado de brillantes ejercicios de cine de acción viril y sin concesiones.

La invasión de los ladrones de cuerpos (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956)

SIODMAK, CURT

Hermano de Robert Siodmak. Dio sus primeros pasos profesionales en el cine alemán como guionista, antes de emigrar a Estados Unidos huyendo del régimen nazi. Allí se ganó la vida escribiendo novelas de género —algunas de ellas tan populares como *Brain Donovan's*
, llevada al cine en tres ocasiones— hasta que logró ponerse de nuevo en contacto con el mundo del cine a través de los guiones de filmes como **Her Jungle Love** (1938) de George Archainbaud, **Frankenstein y el hombre lobo** (*Frankenstein Meets the Wolf Man*, 1943) de Roy W. Neill, **Son of Dracula** (1943) de su hermano Robert y **The Beast with Five Fingers** (1947) de Robert Florey. A principios de los 50 accedió a la dirección con **Bride of the Gorilla** (1951), desafortunada película protagonizada por un Raymond Burr hechizado que cree convertirse en gorila. Herman Cohen (véase) figuraba en los créditos como productor asociado. Su única película de ciencia-ficción como director fue **The Magnetic Monster**, modesta producción de Ivan Tors (véase) —con abundantes planos de *stock* de la película alemana **Oro** (*Gold*, 1934) de Karl Hart—, que, no obstante, algunos consideran el titulo más relevante de su filmografía. Con **Love Slaves of the Amazon** (1957) y **Ski Fever** (1967), Siodmak desvelaría a sus seguidores que, amén del fantástico, también le iba el erotismo moderado.

Donovan's Brain (1953), autor de la novela original
The Magnetic Monster (1953), y coguionista
Riders to the Stars (1954), guión
The Creature with the Atom Brain (1955), guión

STROCK, HERBERT L.

Realizador procedente de la publicidad y el montaje, Strock entró en el cine de la mano del productor Ivan Tors (véase), que le encargó algunos trabajos no acreditados en filmes como **Tormenta sobre el Tibet** (*Storm over Tibet,* 1952) de Andrew Marton y **The Magnetic Monster** (1953) de Curt Siodmak (véase) antes de confiarle la dirección de **Gog** (1954), Un laboratorio de Nuevo México controlado por un ordenador central con dos robots a su servicio era el escenario del filme, excesivamente discursivo y farragoso como la mayoría de producciones de Tors, Después de realizar un buen número de episodios de la serie televisiva **Science Fiction Theater** —también con el sello Tors—, Strock pasó a manos de otro de los productores-estrella de la serie B del momento, Herman Cohen (véase), que le instaría a seguir con su serie de *teenage horror* con la tosca **I Was a Teenage Frankenstein** (1957) y las no menos alucinantes **Blood of Dracula** (1957) y **How to Make a Monster** (1958). Después de remontar tres episodios de la serie televisiva guionizada por Curt Siodmak **N.º 13 Demon St.** en el filme **The Messenger**
Devil's
(1962), Strock volvió brevemente a la ciencia-ficción con **The Crawling Hand** (1963), antes de sumergirse definitivamente en la televisión.

Gog (1954)
I Was a Teenage Frankenstein (1957)

TALMADGE, RICHARD

Un especialista con historia: dobló escenas peligrosas para gente como Harold Lloyd y Douglas Fairbanks antes de convertirse en actor de pequeños filmes de acción y, a partir de los años 30, director de escenas de especialistas para cualquier realizador que le requiriese. Algunas escenas de **La conquista del Oeste** (*How the West Was Won,* 1962) de Henry Hathaway, Joint Ford y George Marshall o **¿Qué tal, Pussycat?** (*New Pussycat? What's*
, 1965) de Clive Donner llevan su firma. Su condición de eficaz

hombre para todo le llevó a ser elegido para remontar los episodios de una serie televisiva que no llegó a venderse, “Ring Around the Moon”, para obtener un largometraje, **Project Moonbase** (1953), de resultados algo menos que discretos.

Project Moonbase (1953)

TEVOS, HERBERT

Ver Ormond, Ron.

Mesa of Lost Women (1953), y guión

TORS, IVAN

No fue uno de los productores más prolíficos de la ciencia-ficción de los 50, pero sí uno de los que logró imprimir su sello personal a cada una de las películas surgidas a su amparo, no en vano figuraba como guionista en la mayoría de ellas. El toque Tors consistía básicamente en un didactismo a ultranza que no respetaba las más elementales reglas de la narración, y que solía interrumpir la acción en cualquier momento para detenerse a explicar la teoría científica que en ese momento manejaba la trama. En suma, una obsesión por la verosimilitud científica que actuaba como una bomba de relojería dentro de películas que jamás podían alcanzar el dinamismo y la justeza de tono requeridos por el género. Después de su trío de producciones fantásticas, Tors fue decantándose por un modelo de comedia familiar —habitualmente con protagonista animal: **Mi amigo Flipper** (*Flipper*, 1963) de James B. Clark, **Rinocerontes blancos** (*Rhino!*, 1964) del propio Tors, **Clarence, the Cross-Eyed Lion** (1965) de Andrew Marton, **Una cebra en la cocina** (*Zebra in the Kitchen*, 1965) de Tors— nada alejado del cine de imagen real de Disney. Algunos de estos filmes generaron su propia sene televisiva: **Flipper** se prolongó en la serie homónima y **Clarence, the Cross-Eyed Lion** dio lugar a **Daktari**. Preocupado siempre por

el aspecto técnico del oficio cinematográfico, este productor-director de origen húngaro acabó inaugurando los Ivan Tors Underwaters Studios, equipados con lo último en aparatos de filmación submarina y de los que saldrían filmes como **La vuelta al mundo bajo el mar** (*Around the World Under the Sea*, 1966) y **Hello Down There** (1968) de Jack Arnold (véase).

The Magnetic Monster (1953), y guión
Gog (1954), y guión
Riders to the Stars (1954)

TUCKER, PHIL

Director de una de las películas malas más famosas de la historia del cine —**Robot Monster** (1953)— y de otro filme de ciencia-ficción que no le va a la zaga en calidad, pero si en dimensión mítica —**Cape Canaveral Monsters** (1960)—. Rodada con un presupuesto tercermundista de sólo
16 000
dólares, **Robot Monster** estrenó un nuevo sistema de cine en tres dimensiones y legó a la posteridad uno de los grandes iconos del cine malo: el actor George Barrows embutido en un disfraz de gorila rematado en ridículo casco de hojalata; en suma, el extraterrestre más ridículo de una década pródiga en monstruos hilarantes. El filme narraba, mediante una gramática visual morosa y reiterativa, el intento de eliminar a los últimos habitantes de la Tierra por parte de un enviado de la raza extraterrestre que había sojuzgado al planeta. Después de una discusión con los productores, Tucker intentó suicidarse. Años más tarde, el director de esta joya de la psicotronia mundial atribuiría las deficiencias de la obra a su guionista, Wyott Ordung (véase). **Dance Hall Racket** (1956), otro de los filmes del sin igual Tucker, contaba en el reparto con el explosivo maestro de la dinamita oral Lenny Bruce.

Robot Monster (1953), y productor

ULMER, EDGAR G.

Un hombre que sabía sacar cine de las piedras, el gran heterodoxo de la serie B. No deja de resultar paradójico el que un realizador tan austero como él —que solía recurrir con tanta frecuencia a la técnica de vestir escenarios desolados con su máquina de niebla artificial— accediese por primera vez al cine como decorador. Nacido en Austria, Ulmer estudió arquitectura y filosofía antes de desempeñar sus primeros trabajos como decorador cinematográfico en Europa. Llegó a Estados Unidos en 1923 como colaborador de Max Reinhardt, pero no se instalaría definitivamente allí hasta los años 30: en el intervalo había tenido tiempo de realizar, junto a Robert Siodmak y con guión del hermano de éste, Curt (véase), su primera película, **Menschen am Sonntag** (1929). Ya en Hollywood vendrían toda una serie de filmes —algunos de ellos hablados en yiddish y ucraniano, y destinados, por tanto, a esas minorías sociales— en los que Ulmer demostró ser capaz de afrontar los mayores retos presupuestarios y de elevar los guiones más infestados de tópicos a la categoría de cine puro. Tanto **The Man from Planet X** (1951) como **Daughter of Dr. Jekyll** (1957), ambas producidas por Jack Pollexfen (véase), son excelentes muestras de su sentido minimalista de la puesta en escena y de su capacidad de lanzar una mirada distinta sobre los argumentos más convencionales.

The Man from Planet X (1951)
Daughter of Dr. Jckyll (1957)

VESOTA, BRUNO

Orondo y sudoroso actor, idóneo para encarnar a personajes aviesos y sin escrúpulos, que también hizo sus pinitos en la dirección. El *highlight* de su carrera actoral es la escena de **Demons of the Swamp** (1959) de Bernard L. Kowalski en que, escopeta en mano, obliga a su esposa infiel y al amante de ésta a sumergirse en el pantano infestado de sanguijuelas gigantes. Su carrera actoral se

desarrolló en el seno de la American International y tuvo en Roger Corman (véase) a uno de sus directores habituales: con su aspecto de William Conrad en version perversa, VeSota le iba perfecto para encarnar a esos tipos más allá de toda moral con que el Rey de la Serie B gustaba en adornar sus guisos. El paso a la dirección de VeSota también tuvo lugar dentro de la AIP: después de **Female Jungle** (1954), desaliñado drama policial, vinieron dos filmes de ciencia-ficción, uno de ellos convencional y aburrido —**The Brain Eaters** (1959)— y el otro descaradamente paródico —**Invasion of the Star Creatures** (1962).

The Brain Eaters (1958)
Demons of the Swamp (1959). Actor

VOGEL, VIRGIL

Técnico de montaje al servicio de la Universal, Virgil Vogel se pasó a la dirección a mediados de los 50 bajo la atenta mirada de William Alland (véase), quien se encargaba de supervisar toda la producción fantástica del estudio. En claro contraste con las *space operas* dominantes en ese momento dentro del género, Vogel no necesitó salir del planeta Tierra para proponer sendos contactos con civilizaciones extrañas —y potencialmente peligrosas— en sus dos películas para la Universal: **The Mole People** (1956) —o John Agar (véase) tropieza con el mundo sumerio— y **The Land Unknown** (1957) —convencional confrontación de dinosaurios y expedición científica según el modelo de *El mundo perdido* de Conan Doyle—. Después de esos primeros trabajos, su carrera no fue en exceso afortunada: **Terror in the Midnight Sun**, coproducción sueco-americana rodada en el 58 sobre un extraterrestre que rapta a una mujer, no vería la luz hasta el 62, después de que la remontara Jerry Warren (véase) y la rebautizara como **Invasion of the Animal People; Sword of All Baba** (1964), su despedida del largometraje, codirigida con Arthur Lubin, integraba abusivamente —hasta llegar a más de la mitad del metraje— tomas y escenas del **Ali Baba y los cuarenta ladrones** (*Ali Baba and the Forty Thieves*, 1944) del propio Lubin. Vogel acabaría concentrando todos sus

esfuerzos en el medio televisivo, donde realizaría episodios para las series **Fantastic Journey, Man from Atlantis, Airwolf** y **Centennial**, entre otras.

The Mole People (1956)
The Land Unknown (1957)
Terror in the Midnight Sun/*Invasion of the Animal People* (1958/62)

WARREN, CHARLES MARQUIS

Guionista devenido director, Charles Marquis Warren tuvo una carrera firmemente asentada en el *western*, género que, una vez abandonada la industria del cine, llevaría también a la televisión en calidad de creador y productor ejecutivo de series tan populares como **Rawhide** —que hizo famoso a un joven Clint Eastwood—, **Gunsmoke** y **El Virginiano**, entre otras. **The Unknown Terror** (1957), título de ciencia-ficción de argumento convencional pero briosa realización, es una pequeña rareza en su carrera. En el filme, Mala Powers interpreta a una joven que, en compañía de su marido y de un amigo, se adentra en una jungla sudamericana en busca de su hermano para toparse con el inevitable *mad doctor* experimentando con un hongo gigante.

The Unknown Terror (1957)

WARREN, JERRY

Astuto creador de serie Z, capaz de tomar los más impensados atajos para llevar a buen término una de sus producciones: actores sin experiencia —ni motivación alguna—, planos de *stock* a mansalva destinados a ambientar la acción en falsos exteriores, monstruos de bisutería… En los 50 realizó tres películas de género, explotando sin remilgos temas y argumentos que ya habían demostrado su rentabilidad en manos de otros directores: **Man**

Beast (1955) aprovechaba el éxito de otras aproximaciones al tema del Yeti, **Teenage Zombies** (1957) avanzaba a remolque de la saga de *teenage horror* abierta por Herman Cohen y **The Incredible Petrified World** (1959) relataba un viaje a lo desconocido con más torpeza que sumisión a la convencionalidad. Warren descubrió en la década siguiente un método mejor para ganar dinero en el cine: dejar de rodar para comprar películas foráneas, remontarlas a modo y añadirles una voz en *off* para solventar el previsible caos. Con la coproducción sueco-americana de Virgil Vogel (véase) **Terror in the Midnight Sun** (1958) hizo **Invasion of the Animal People** (1962); con las mexicanas **La momia azteca** (1959) de Rafael Portillo, **La marea del muerto** (1960) de Fernando Cortés y **La casa del terror** (1960) de Gilberto Martínez Solares confeccionó, respectivamente, **Attack of the Mayan Mummy** (1963), **Creature of the Walking Dead** (1965) y **Face of the Screaming Werewolf** (1965). Ensamblando trozos de una película de terror mexicana del 59 y otra chilena del 46 obtuvo **Curse of the Stone Hand** (1965). Ocasionalmente volvería a rodar filmes como **The Wild World of Batwoman** (1966) —cuyo título la D.
C. Comics
le obligó a cambiar por **She Was a Hippy Vampire**— y su testamento cinematográfico, la imposible **Island**
Frankenstein's
(1981).

Man Beast (1956), y productor
Teenage Zombies (1957), y productor
Terror in the Midnight Sun*/Invasion of the Animal People* (1958/62)
The Incredible Pelrified World (1959), y productor

WILCOX, FRED McLEOD

Realizador a sueldo de la Metro Goldwyn Mayer que tuvo contadísimas ocasiones de mostrar su talento en el ámbito del largometraje. A partir de mediados de los 40 sus trabajos como director fueron más continuados, si bien escasos, pero antes de esa

fecha el estudio recurría a él —que había fichado por la casa en 1926— principalmente para realizar pruebas de pantalla, algún corto y ocasionales trabajos como director de segunda unidad. Wilcox, que fue durante largo tiempo *script* de King Vidor, llevó a la pantalla tres aventuras cinematográficas de la perra Lassie que resultaron rotundos éxitos comerciales para la Metro —**La cadena invisible** (*Lassie Come Home*, 1943), **Courage of Lassie** (1946) y **Hills of Home** (1948)—, realizó una adaptación del clásico de la literatura infantil **The Secret Garden** (1951) y, finalmente, en 1956, le dio a la ciencia-ficción una de sus obras maestras, **Planeta prohibido** (*Forbidden Planet*, 1956). Adaptación en clave de *space opera* de *La tempestad* de William Shakespeare, **Planeta prohibido** superaba en complejidad temática al grueso de producciones coetáneas, al tiempo que recibía parabienes por parte de los más fundamentalistas escritores del género. Un lujoso diseño de producción, el carisma del robot Robby —que volvería a las pantallas en **The Invisible Boy** (1957) de Herman Hoffman (véase) —, la innovadora banda sonora electrónica de los precursores Louis y Bebe Barron y un impresionante ejercicio de animación aplicada —el monstruo del Id— debido al estudio Disney fueron algunos de los factores que se conjugaron a la hora de convertir este filme en un título irrepetible, tan difícilmente asimilable a las corrientes del momento que parece hecho fuera del tiempo.

Planeta prohibido (*Forbidden Planet*, 1956)

WILDER, W. LEE

El hermano “malo” del Rey de la Comedia Billy Wilder. Productor de *thrillers* de serie B en los años 40, fundó a principios de los 50 su propia compañía de producción, la Planet Filmplays, en la que desarrollaría el grueso de su carrera de director de primarias y comúnmente torpes películas fantásticas. Azarosos productos de una mentalidad psicotrónica y de un sistema de producción basado en la ley del ahorro a ultranza, sus filmes pisan terreno conocido —invasiones extraterrestres, el Yeti, experimentos sobre la vida después de la muerte— y se limitan a contener los lugares comunes

de rigor en el estrecho metraje característico de la serie B, unos parcos setenta minutos. Según una anécdota bastante popular —e ilustrativa del método Wilder—, el director, irritado por los precios que cobraban los maquilladores, caracterizó a sus **Killers from Space** (1954) utilizando el expeditivo recurso de plantarles una pelota de
ping-pong
pintada en cada ojo. Completan su filmografía la hibridación de "El corazón delator" y "El escarabajo de oro" de Edgar Alian Poe emprendida en **Manfish** (1956), la extraña historia de reencarnaciones **Spell of the Hypnotist** (1957), **Spy in the Sky** (1958), **Ten Honeymoons**
Bluebeard's
(1960) —con George Sanders— y la coproducción filipino-americana **The Omegans** (1968).

Phantom from Space (1953), y productor
Killers from Space (1954), y productor
The Snow Creature (1954), y productor
Man Without a Body (1957) GB, codirector

WISE, ROBERT

Fue protagonista de uno de los más tristes episodios de la historia negra del cine: montador en el seno de la RKO, Wise fue uno de los brazos ejecutores de la masacre perpetrada contra **El cuarto mandamiento** (*The Magnificent Ambersons*, 1942) de Orson Welles, circunstancia que, con todo, no debería hacer olvidar ni su excelente trabajo para **Ciudadano Kane** (*Citizen Kane*, 1940), ni algunos de sus posteriores trabajos como director. Val Lewton, "el" productor de cine fantástico en los 40, le arrancó de la mesa de montaje para convertirle en realizador cuando decidió sustituir al director de **The Curse of the Cat People** (1944): a partir de ese momento, Wise se reveló capaz de aportar unos cuantos gramos de calculada solidez a cualquier género que se le pusiese a tiro, aunque, con los años, su proverbial sobriedad acabó adquiriendo una textura marmórea. Su aportación al cine de ciencia-ficción de

los 50 cristalizó en un clásico instantáneo, verdadero espejo de una época que, sin embargo, adolecía de una distanciadora gelidez formal: **Ultimátum a la Tierra** (*The Day the Earth Stood Still*, 1951) se hacía eco de la paranoia generalizada hacia el extraño y dejaba en el aire una reflexión sobre el peligro nuclear, todo ello entreverado de esas referencias "crísticas" que el Spielberg de **E. T., el extraterrestre** (*E. T., The Extraterrestial*, 1983) volvería a explotar treinta años más tarde.

Ultimátum a la Tierra (*The Day the Earth Stood Still*, 1951)

WOOD, JR., EDWARD D.

El indiscutible Señor de los Abismos: tradicionalmente considerado como el peor director de la historia del cine, su figura ha sido últimamente reivindicada por heterodoxas corrientes críticas que han visto en su trabajo —y no sin razón— un radicalizado ejercicio de "diferencia", un deslumbrante engarzado de transgresiones casuales, pura vanguardia inocente. Travestí en la vida real —la batallita que más le gustaba contar se refería a la hazaña de haber participado en la campaña del Pacífico llevando lencería femenina bajo el uniforme—, Ed Wood, Jr. se rodeó de la fauna más excéntrica de Hollywood —desde viejos actores en franco declive como Bela Lugosi hasta *strippers* con esperanzas de triunfo— para rodar una serie de películas desconcertantes tanto formal como temáticamente, que inventaban un universo propio y alucinatorio realmente irrepetible. Acosado por constantes problemas económicos, Ed Wood, Jr. murió en el olvido tras haber atravesado en su caída los mundillos del porno y la novelucha guarra y legar a la posteridad la "peor película de la historia", **Plan 9 from Outer Space** (1956), en realidad una delicia, fuente inagotable de diversión por su afortunado ensamblaje de fallos de *raccord*, diálogos estúpidos, interpretaciones sonámbulas, situaciones imposibles y demás desvaríos. Tim Burton acaba de rodar un heterodoxo *biopic* en torno a su singular figura.

Bride of the Monster (1956), y productor y coguionista

Plan 9 from Outer Space (1956), y productor y guionista

YEAWORTH, Jr., IRVINS.

La colaboración entre este realizador y el productor Jack H. Harris dio a la ciencia-ficción de los 50 dos interesantes títulos, uno de los cuales ha alcanzado la categoría de cinta de culto por su ajustado tono equidistante de la convención genérica y la parodia. **The Blob** (1958) surgía a finales de la década, cuando las producciones de la AIP habían explotado *ad nauseam* el tema de la invasión extraterrestre recurriendo a las más peregrinas modalidades de la morfología alienígena: Yeaworth, pese a elaborar un filme que "literalmente" contaba lo mismo que el resto, lograba dotar al conjunto de un aire mesuradamente distanciado que, unido a la canción de los créditos —interpretada por los Five Blobs—, acerca la película a las más recientes relecturas en clave cinéfila de la serie B de los 50. No en vano John Landis hizo reiterado uso del metraje de **The Blob** (1958) en su parodia/homenaje/debut/ declaración de principios **El monstruo de las bananas** (*Schlock*, 1973). Su otra película en esos años, **The 4D Man** (1959), sobre un individuo capaz de atravesar la materia, superaba a **The Blob** en dinamismo formal, pero no llegó a alcanzar su *status* mítico.

The Blob (1958)
4D Man (1959), y coproductor

The Deadly Mantis (1957), de Nathan Juran

Filmografía seleccionada

Dolores Devesa y Alicia Potes

Abbott and Costello Go to Mars (1953)

Director: Charles Lamont. **Producción**: Universal International. **Productor**: Howard Christie. **Argumento**: Howard Christie, D. D. Beauchamp.
Guión: D. D. Beauchamp, John Grant. **Fotografía**: Clifford Stine. **Efectos fotográficos especiales**: David S. Horsley. **Supervisión musical**: Joseph Gershenson. **Montaje**: Russell Schoengarth. **Dirección artística**: Robert Boyle, Alexander Golitzen. **Maquillaje**: Bud Westmore (jefe departamento). **Intérpretes**: Bud Abbott (*Lester*), Lou Costello (*Orville*), Mari Blanchard (*Allura*), Robert Paige (*Dr. Wilson*), Martha Hyer (*Janie*), Horace McMahon (*Mugsy*). **Duración aprox.**: 77 min.

La nave en la que Lester y Orville iban a Marte aterriza por accidente en Venus, poblado sólo por mujeres. Perseguidos por la reina y por todas

ellas, consiguen, a duras penas, alcanzar su nave para volver a la Tierra.

Abbott and Costello Meet Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1953)

Director: Charles Lamont. **Producción**: Universal International. **Argumento**: Sidney Fields, Grant Garrett. Inspirado en los personajes creados por Robert Louis Stevenson. **Guión**: Lee Loeb, John Grant. **Fotografía**: George Robinson. **Supervisión musical**: Joseph Gershenson. **Montaje**: Russell Schoengarth. **Dirección artística**: Bernard Herzbrun, Eric Orbom. **Decorados**: Russell A. Gausman. **Vestuario**: Rosemary Odell. **Maquillaje**: Bud Westmore. **Efectos especiales**: David S. Horsley. **Intérpretes**: Bud Abbott (*Slim*), Lou Costello (*Tubby*), Boris Karloff (*Dr. Jekyll*), Eddie Parker (*Mr. Hyde*), Craig Stevens (*Bruce Adams*), Helen Wescott (*Vicky Edwards*). **Duración aprox.**: 76 min.

Slim y Tubby se enfrentan como detectives a la leyenda de Jekyll y Hyde en el Londres eduardiano, con efectistas escenas de la transformación del personaje.

Abbott and Costello Meet the Invisible Man (1951)

Director: Charles Lamont. **Producción**: Universal International. **Productor**: Howard Christie. **Argumento**: Hugh Wedlock, Jr… Howard Snyder. Inspirado en los personajes creados por H.
G. Wells.
Guión: Robert Lees, Frederic Rinaldo, John Grant, **Fotografía**: George Robinson. **Fotografía especial**: David S. Horsley, **Supervisión musical**: Joseph Gershenson. **Dirección artística**: Bernard Herzbrun, Richard Riedel. **Intérpretes**: Bud Abbott (*Bud Alexander*), Lou Costello (*Lou Francis*), Arthur Franz (*Tommy Nelson, el hombre invisible*), Sheldon Leonard (*Morgan*), Nancy Guild (*Helen Gray*), William Frawley (*detective Roberts*). **Duración aprox.**: 82 min.

Bud y Lou son contratados por Tommy para probar que no es culpable de la muerte de su manager. Tommy bebe una pócima que lo hace invisible y entre todos encuentran al verdadero culpable.

The Alligator People (1959)

Director: Roy del Ruth. **Producción**: Associated Producers. **Productor**: Jack Leewood. **Argumento**: Orville H. Hampton, Charles O'Neal.
Guión: Orville H. Hampton. **Fotografía**: Karl Struss, **Música**: Irving Gertz. **Montaje**: Hany Gerstad. **Dirección artística**: John Mansbridge, Lyle R. Wheeler. **Decorados**: Walter M. Scott, Joseph Kish. **Supervisión vestuario**: William McCrary, Ollie Hughes, **Maquillaje**: Ben Nye, Dick Smith. **Efectos especiales**: Fred Etcheverry. **Intérpretes**: Beverly Garland (*Jane Marvin*), George Macready (*Dr, Mark Sinclair*), Lon Chaney, Jr. (*Mannon*), Richard Crane (*Paul Webster*), Frieda Inescort (*Señora Hawthorne*), Bruce Bennett (*Dr, Erik Larimer*), **Duración aprox.**: 74 min. Cinemascope.

El doctor Sinclair experimenta con un suero de lagarto para conseguir que a las personas les crezcan nuevos miembros. Mannon lo toma y empieza a sentir hambre de carne humana.

The Amazing Colossal Man (El gigante ataca) (1957)

Director / Productor / Argumento / Efectos especiales: Bert I. Gordon. **Producción**: Malibu Productions. **Guión**: Mark Hanna, Bert I. Gordon. **Fotografía**: Joseph Biroc. **Música**: Albert Glasser. **Montaje**: Ronald Sinclair. **Decorados**: Glen Daniels. **Intérpretes**: Glenn Langan (*Glenn Manning*), Cathy Downs (*Carol Forrest*), William Hudson (*Dr. Paul Lindstrom*), James Seay (*Coronel Hallock*), Larry Thor (*Dr. Eric Coulter*), Russ Bender (*Richard Klingman*). **Duración aprox.**: 8) min. **Secuela**: "War of the Colossal Beast" (Bert I. Gordon, 1958).

Glenn Manning, oficial del ejército atrapado en una explosión nuclear, se convierte en un gigante que asesina y destruye. El doctor Lindstrom intenta acabar con él.

The Astounding She-Monster (1958)

Director / Productor: Ronnie Ashcroft. **Producción**: Hollywood International. **Argumento y guión**: Frank Hall y Ronnie Ashcroft (no acreditado). **Fotografía**: William C. Thompson. **Música**: Guenther Kauer. **Vestuario**: Maureen, Nonna. **Maquillaje**: Nicholas Vehr. **Intérpretes**:

Robert Clarke (*Dick Cutler*), Kenne Duncan (*Nat Burdell*), Shirley Kilpatrick (*monstruo*), Marilyn Harvey (*Margaret Chaffee*), Jeanne Tatum (*Esther Malone*), Ewing Brown (*Brad Conley*). **Duración aprox.**: 60 min. **Títulos de rodaje**: "Naked Invader", "The Astounding She Creature".

Una extraterrestre aterriza en un bosque rodeada de un campo de fuerza radiactiva que mata sólo con el tacto. Un geólogo se enfrenta a ella y consigue atacarla con un ácido de su invención.

Atom Man versus Superman (1950)

Director: Spencer Gordon Bennet. **Director segunda unidad**: Derwin Abrahams. **Producción**: Columbia Pictures, **Productor**: Sam Katzman. **Argumento**: George H. Plympton, Joseph F. Poland. Basado en los personajes creados por Jerry Siegel y Joe Shuster. **Guión**: George H. Plympton. Joseph F. Poland, David Mathews. **Fotografía**: Ira H. Morgan. **Dirección musical**: Mischa Bakaleinikoff. **Montaje**: Earl Turner. **Dirección artística**: Paul Palmentola, **Decorados**: Sidney Clifford. **Intérpretes**: Kirk Alyn (*Clark Kent/Superman*), Noel Neill (*Lois Lane*), Lyle Talbot (*Lex Luthor*), Tommy Bond (*Jimmy Olson*), Pierre Watkin (*Perry White*), Jack Ingram (*Foster*). Capítulos: 1: Superman Flies Again. 2: Atom Man Appears! 3: Ablaze in the Sky! 4: Superman Meets Atom Man. 5: Atom Man Tricks Superman. 6: Atom
Man's
Challenge. 7: At the Mercy of Atom Man! 8: Into the Empty Doom! 9: Superman Crasher Through! 10: Atom
Man's
Heat Ray. 11:
Luthor's
Strategy. 12: Atom Man Strikes! 13: Atom
Man's
Flying Saucer. 14: Rocket of Vengeance. 15: Superman Saves the Universe.

Primera película de esta serie en la que aparece Lex Luthor, quien con su kriptonita sintética mantiene a Superman a raya, mientras sus secuaces intentan apoderarse de Metrópolis.

The Atomic Kid (1954)

Director: Leslie H. Martinson. **Producción**: Mickey Rooney Productions. **Argumento**: Blake Edwards. **Guión**: Benedict Freedman, John Fenton Murray. **Fotografía**: John L. Russell, Jr. **Música**: Van Alexander. **Montaje**: Fred Allen. **Dirección artística**: Frank Hotaling. **Efectos especiales**: Howard Lydecker, Theodore Lydecker. **Intérpretes**: Mickey Rooney (*Blix Waterberry*), Robert Strauss (*Stan Cooper*), Elaine Davis (*Audrey Nelson*), Bill Goodwin (*Dr. Rodell*), Whit Bissell (*Dr. Edgar Pangbom*), Robert Emmett Keane (*Mr. Reynolds*). **Duración aprox.**: 86 min.

Un superviviente de una prueba atómica queda resplandeciente a causa de la radiactividad. Cuando llega al hospital para descontaminarse, un amigo pretende utilizarlo para ganar dinero fácilmente.

Attack of the Crab Monsters (1956)

Director / Productor: Roger Corman. **Producción**: Los Altos Productions. **Productor asociado / Guión**: Charles B. Griffith. **Fotografía**: Floyd Crosby. **Música**: Ronald Stein. **Montaje**: Charles Gross. **Maquillaje**: Curley Batson. **Intérpretes**: Richard Garland (*Dale Drewer*), Pamela Duncan (*Martha Hunter*), Russell Johnson (*Hank Chapman*), Leslie Bradley (*Dr. Karl Weigand*), Mel Welles (*Julio Deveroux*), Richard Cutting (*Dr. James Carson*). **Duración aprox.**: 62 min.

Un grupo de rescate llega a una isla en busca de un grupo de científicos y se encuentra con que éstos han desaparecido y que la isla se está hundiendo en el océano. Tendrán que enfrentarse, también, con unos cangrejos mutantes que devoran a los humanos y asimilan su sabiduría.

Attack of the 50 Foot Woman (1958)

Director: Nathan Hertz (Juran). **Producción**: Woolner. **Productor**: Bernard Woolner. **Guión**: Mark Hanna. **Fotografía**: Jacques Marquette. **Música**: Ronald Stein. **Montaje**: Edward Mann. **Maquillaje**: Carlie Taylor. **Intérpretes**: Allison Hayes (*Nancy Fowler Archer*), William Hudson (*Hairy Archer*), Yvette Vickers (*Honey Parker*), Ken Terrell (*Jess Stout*), Roy Gordon (*Dr, Cushing*), George Douglas (*Sheriff Dubbitt*). **Duración aprox.**: 66 min. **Títulos de rodaje**: “The Giant Woman”, “The Astounding Giant Woman”.

Un humanoide extraterrestre de tamaño descomunal aterriza en el desierto y accidentalmente altera el equilibrio genético de una mujer. Ésta empieza a crecer desmesuradamente sin que se encuentre una forma de posible curación.

Attack of the Giant Leeches (1959)

Director: Bernard L. Kowalski. **Producción**: Balboa Productions. **Productor**: Gene Connaît. **Guión**: Leo Gordon. **Fotografía**: John M. Nickolaus, Jr. **Música**: Alexander Laszlo. **Montaje**: Carlo Lodato. **Dirección artística**: Dan Haller. **Intérpretes**: Kent Clark (*Steve Benton*). Yvette Vickers (*Liz Walker*), Jan Shepard (*Nan Greyson*), Bruno VeSota (*Dave Walker*), Tyler McVey (*Doc Greyson*), Michael Emmet (*Cal Moulton*). **Duración aprox.**: 62 min. **Titulo de rodaje**: "Attack of the Blood Leeches". **Título de publicidad**: "The Giant Leeches".

En los pantanos de Florida unas sanguijuelas gigantes crean el pánico, por lo que se entabla una dura lucha para destruirlas.

Attack of the Puppet People (1958)

Director / Productor / Argumento / Efectos técnicos especiales: Bert I. Gordon. **Producción**: Alta Vista. **Guión**: George Worthing Yates. **Fotografía**: Ernest Laszlo. **Música**: Albert Glasser, Don Ferris. **Montaje**: Ronald Sinclair (supervisión). **Dirección artística**: Walter Keller. **Decorados**: Jack Mills. **Efectos especiales**: Charles Duncan. **Diseño marionetas**: Paul Blaisdell, Jackie Blaisdell. **Maquillaje**: Philip Scheer. **Intérpretes**: John Agar (*Bob Westley*), John Hoyt (*Franz*), June Kenny (*Sally Reynolds*), Jack Kosslyn (*Sargento Patterson*), Michael Mark (*Emil*), Marlene Willis (*Laurie*). **Duración aprox.**: 78 min. **Título de rodaje**: "The Fantastic Puppet People".

Franz, un fabricante de muñecos, miniaturiza a los seres humanos hasta una décima parte de su tamaño primitivo. Dos enamorados, John y Sally, intentan desesperadamente volver al tamaño normal.

The Beast from 20.000 Fathoms (El monstruo de tiempos remotos) (1953)

Director / Diseño de producción: Eugène Lourié. **Producción**: Mutual Pictures. **Coproductores**: Hal E. Chester, Bernard W. Burton. **Argumento**: basado en el relato "The Foghorn" de Ray Bradbury. **Guión**: Louis Morheim, Fred Freíberger, **Fotografía**: Jack Russell. **Música**: David Buttolph. **Montaje**: Bernard W. Burton. **Dirección artística**: Horace Hough. **Decorados**: Edward Boyle. **Maquillaje**: Louis Phillipi. **Animación (efectos)**: Ray Harryhausen. **Electos especiales**: Willis Cook. **Intérpretes**: Paul Christian (*profesor Tom Nesbitt*), Paula Raymond (*Lee Hunter*), Cecil Kellaway (*Dr. Thurgood Elson*), Kenneth Tobey (*Jack Evans*), Donald Woods (*Capitán Phil Jackson*), Lee Van Cleef (*Stone*). **Duración aprox.**: 80 min. **Estreno**: Madrid: Real Cinema: 14 de junio de 1954.

Primera de toda una serie de películas con enormes monstruos terroríficos. Un dinosaurio queda descongelado por el impacto de una explosión atómica y vuelve a su hábitat primitivo que ahora está ocupado por la ciudad de New York.

Beast of Hollow Mountain / El monstruo de la montaña hueca (La bestia de la montaña) (1956)

Directores: Edward Nassour, Ismael Rodríguez. **Producción**: Nassour Brothers / Películas Rodríguez. **Productores**: Edward y William Nassour. **Argumento**: Willis
O'Brien.
Guión: Robert Hill, Ismael Rodríguez, Carlos Orellana. **Fotografía**: Jorge Stahl, Jr. **Efectos fotográficos especiales**: Henry Sharp, **Música**: Raúl Lavista. **Montaje**: Holbrook Todd, Maury Wright, Fernando Martínez. **Dirección artística y diálogos adicionales**: Jack DeWitt. **Electos especiales**: Jack Rabin, Louis DeWitt. **Intérpretes**: Guy Madison (*Jimmy Ryan*). Patricia Medina (*Sarita*), Eduardo Noriega (*Enrique Rios*), Carlos Rivas (*Felipe Sánchez*), Mario Navarro (*Panchito*). **Duración aprox.**: 81 min. Color DeLuxe. Cinemascope. **Estreno**: Madrid: Progreso, Proyecciones y Universal: 18 de agosto de 1958.

Ryan, un ranchero mexicano sale en busca de un lagarto gigante que, según le han contado, habita en un pantano próximo.

The Beast with 1.000.000 Eyes (1955)

Director / Productor: David Kramarsky. **Producción**: San Mateo para Palo Alto Productions. **Productor ejecutivo**: Roger Corman. **Guión**: Tom Filer. **Fotografía**: Everett Baker. **Música**: John Bickford. **Montaje**: Jack Killifer. **Dirección artística**: Albert Ruddy. **Efectos especiales y construcción del monstruo**: Paul Blaisdell. **Intérpretes**: Paul Birch (*Alan Kelly*), Lorna Thayer (*CaroI Kelly*), Donna Cole (*Sandy Kelly*), Richard Sargent (*Larry*), Leonard Tarver (*Carl, el mudo*), Chester Conklin (*Ben Webber*). **Duración aprox.**: 78 min.

Una fuerza transferible se aloja en el cuerpo de un alienígena. La fuerza aterriza en Estados Unidos y se transfiere a voluntad a ciertos animales que luego se convierten en devoradores de seres humanos.

The Beginning of the End (1957)

Director / Productor: Bert I. Gordon. **Producción**: American Broadcast Paramount Theatres Pictures. **Guión**: Fred Freiberger, Lester Gom, **Fotografía**: Jack Marta. **Montaje**: Aaron Stell **Dirección artística**: Walter Keller. **Efectos especiales**: Bert I. Gordon, Flora Gordon. **Intérpretes**: Peggie Castle (*Audrey Aimes*), Peter Graves (*Ed Wainwright*). Morris Ankrum (*Arthur Hanson*). Richard Benedict (*Jim Mathias*), James Seay (*Capitán Barton*), Thomas Browne Henry (*Pete Sturgeon*). **Duración aprox.**: 73 min.

Aimes, un periodista y Wainwright, un científico, acaban con una invasión de langostas gigantes que amenazaban Chicago, al conseguir que las langostas se hundan en el lago.

Bela Lugosi Meets a Brooklyn Gorilla (1952)

Director: William Beaudine. **Producción**: Jack Broder Productions. **Productor**: Maurice Duke. **Guión**: Tim Ryan. **Diálogos adicionales**: "Ukie" Slicrin, Edmond G. Seward. **Fotografía**: Charles Van Enger. **Música**: Richard Hazard. **Montaje**: Phil Cahn. **Dirección artística**: James Sullivan. **Intérpretes**: Bela Lugosi (*Dr. Zabor*), Duke Mitchell (*él mismo*), Sammy Petrillo (*él misino*), Charlita (*Nona*), Muriel Landers (*Salome*), Al Kikutne (*Jefe Rakos*). **Duración aprox.**: 75 min. **Títulos de rodaje**: "White Woman of the Lost Jungle", "Bela Lugosi Meets the Gorilla Man". **Título alternativo**: "The Boys from Brooklyn".

Al caer de un avión cuando volvían de actuar para las tropas, Mitchell y Petrillo son rescatados por nativos de los Mares del Sur y encuentran al Doctor Zabor, especialista en un suero que puede convertir a los hombres en gorilas.

The Black Scorpion (1957)

Director: Edward Ludwig. **Producción**: Frank Melford Jack Dietz. **Argumento**: Paul Yawitz. **Guión**: David Duncan, Robert Blees. **Fotografía**: Lionel Lindon. **Música**: Paul Sawtell. **Montaje**: Richard Van Enger. **Dirección artística**: Edward Fitzgerald. **Efectos especiales**: Willis
O'Brien,
Pete Peterson. **Intérpretes**: Richard Denning (*Henry Scoll*), Mara Corday (*Teresa*), Carlos Rivas (*Arturo Ramos*), Mario Navarro (*Juanita*), Carlos Muzquiz (*Dr. Velasco*), Pascual Peña (*José de la Cruz*). **Duración aprox.**: 86 min.

Como consecuencia de una explosión atómica aparecen una serie de animales gigantescos. Luchan entre ellos y sólo sobrevive un escorpión gigante que finalmente muere electrocutado con un arpón.

The Black Sleep (1956)

Director: Reginald LeBorg. **Producción**:
Bel-Air.
Productor: Howard W. Koch. **Argumento**: George Drayson Adams. **Guión**: John C. Higgins. **Fotografía**: Gordon Avil. **Efectos fotográficos**: Jack Rabin, Louis DeWitt. **Música**: Les Baxter. **Montaje**: John F. Schreyer. **Decorados**: Bob Knoshita. **Vestuario**: Wesley V. Jeffries, Angela Alexander. **Maquillaje**: George Bau. Ted Coodley. **Intérpretes**: Basil Rathbone (Sir *Joel Cadman*), Herbert Rudley (*Dr. Gordon Ramsey*), Laurie Munroe (*Patricia Blake*), Akim Tamiroff (*Odo*), Bela Lugosi (*Casimir*), Lon Chaney, Jr. (*Mungo / Dr. Munroe*). **Duración aprox**,: 82 min. Distribuida en 1963 con el título "Dr,
Cadman's
Secret".

Sir Joel Cadman administra una pócima llamada "Black Sleep" al Dr. Ramsey para apoderarse de sus conocimientos. Sus experimentos lo

llevan también a convertir en monstruos a los seres humanos.

The Blob (1958)

Director: Irvin S. Yeaworth, Jr. **Producción**: Tonylyn Productions. **Productor**: Jack H. Harris. **Argumento**: Irvin H. Millgate. **Guión**: Theodore Simonson, Kate Phillips. **Fotografía**: Thomas Spalding. **Música**: Ralph Carmichael. **Montaje**: Alfred Hillmann. **Dirección artística**: William Jersey, Karl Karlson. **Maquillaje**: Vin Kehoe. **Efectos especiales**: Bart Sloane. **Intérpretes**: Steve McQueen (*Steve Andrews*), Aneta Corseaut (*Jane Martin*), Earl Rowe (*Dave*), Olin Howlin (*viejo*), Steven Chase (*Dr. T. Hallen*). **Duración aprox.**: 85 min. DeLuxe color. **Título de rodaje**: "The Molten Meteor". **Secuela**: "Beware! The Blob" (Larry Hagman, 1971). **Nuevas versiones**: "The Blob" ("El Terror no tiene forma") (Chuck Russell, 1988). "Blobermouth" (Kent Skov, 1990).

Un meteorito trae a la Tierra una burbuja de protoplasma espacial que va devorando seres humanos y aumentando de tamaño. Cuando unos adolescentes descubren que el frío puede destruir la burbuja, consiguen transportarla y precipitarla en el Antártico.

The Bowery Boys Meet the Monster (1954)

Director: Edward Bernds. **Producción**: Allied Artists. **Productor**: Ben Schwalb. **Guión**: Ellwood Ullman. Edward Bernds. **Fotografía**:
Harry' Neumann.
Dirección musical: Marlin Skile. **Montaje**: William Austin. Lester A. Sanom (supervisor). **Dirección artística**: David Milton. **Vestuario**: Bert Henrikson. **Maquillaje**: Edward Polo. **Efectos especiales**: Augic Lohman. **Intérpretes**: Leo Gorcey (*Slip*), Huntz Hall (*Sach*), Lloyd Corrigan (*Anton Gravesend*), Ellen Corby (*Amelia Gravesend*), John Dehner (*Derek Gravesend*), Laura Mason (*Francine Gravesend*). **Duración aprox.**: 66 min.

Slip y Sach, que intentan preparar un terreno para sus juegos, se acercan a la casa de la familia Gravesend y descubren que un miembro de esa familia, Derek, intenta colocar un cerebro a un gorila, y que otro ha inventado un curioso robot.

The Brain Eaters (1958)

Director: Bruno VeSota. **Producción**: Corinthian Productions. **Productor**: Edwin Nelson. **Guión**: Gordon Urquhart. **Fotografía**: Larry Raimond. **Música**: Tom Jonson. **Montaje**: Cario Lodato. **Dirección artística**: Burt Shoüberg. **Vestuario**: Charles Smith. **Maquillaje**: Alan Trumble. **Intérpretes**: Edwin Nelson (*Dr. Paul Kettering*). Alan Frost (*Glenn*), Jack Hill (*Senador Walter K. Powers*). Joanna Lee (*Alice Summers*), Leonard Nimoy (*profesor Cole*). **Duración aprox.**: 60 min. **Títulos de rodaje**: "The Keepers", "Keepers of the Earth", "Attack of the Blood-Leeches", "Battle of the Brain Eaters".

Unos monstruos extraterrestres con aspecto de bolas de protoplasma invaden la Tierra, e intentan dominar las mentes de los humanos.

The Brain from Planet Arous (1957)

Director: Nathan Hertz (Juran). **Producción**: Marquette Productions. **Productor / Fotografía**: Jacques Marquette. **Guión**: Ray Buffum. **Música**: Walter Greene. **Supervisión montaje / Efectos de sonido**: Irving Schoenberg. **Maquillaje**: Jack P. Pierce. **Intérpretes**: Joint Agar (*Steve March*), Joyce Meadows (*Sally Fallon*), Thomas Browne Henry (*John Fallon*), Robert Fuller (*Dan*), Tim Graham (*Wiley Paine*). **Duración aprox.**: 71 min.

De otro planeta llega un supercerebro llamado Gor que convierte en superpotente al científico Steve March, ante la consternación de Sally, su prometida, que no entiende su extraña conducta.

The Brain That Wouldn't Die (1959)

Director / Guión: Joseph Green. **Producción**: Rex Carlton Productions. **Argumento**: Rex Carlton, Joseph Green. **Diálogo adicional**: Doris Brent. **Fotografía**: Stephen Hajnal. **Música**: Abe Baker, Tony Restaino. **Montaje**: Leonard Anderson, Marc Anderson. **Dirección artística**: Paul Fanning. **Maquillaje**: George Fiala. **Electos especiales**: Byron Baer. **Intérpretes**: Herb (*Jason*) Evers (*Dr. Bill Cortner*), Virginia Leith (*Jan Compton*), Leslie Daniel (*Kurt*), Eddie Carmel (*monstruo*). Adele Lamont (*Doris Powell*), Bruce Brighton (*Dr. Cortner*). **Duración aprox.**: 81 min. **Títulos de rodaje**: "The Black Door", "The Head That

Wouldn't
Die".

El cirujano Doctor Corner experimentando con transplantes llega a crear un monstruo horrible al que encierra en una mazmorra. Corner intenta mantener viva a su novia fallecida en accidente, cuando el monstruo escapa de su encierro.

Bride of the Monster (1956)

Director / Productor: Edward D. Wood, Jr. **Producción**: Rolling M. Productions and Banner Films / Filmmakers Organization. **Guión**: Edward D. Wood, Jr., Alex Gordon. **Fotografía**: William Thompson. **Fotografía adicional**: Ted Allan. **Música**: Frank Worth. **Montaje**: Warren Adams. **Efectos especiales**: Pat Dinga. **Intérpretes**: Bela Lugosi (*Dr. Eric Vornoff*), Tor Johnson (*Lobo*), Loretta King (*Janet Lawson*), Tony McCoy (*Teniente Dick Craig*), Harvey B. Dunn (*Capitán Tom Robbins*), George Becwar (*Profesor Vladimir Strowski*). **Duración aprox.**: 67 min. **Título de rodaje**: "Monster of the Marshes". **Título alternativo**: "Bride of the Atom".

El Dr. Eric Vornoff trabaja en una máquina de rayos atómicos para crear una raza de seres superiores. Las victimas invariablemente mueren excepto una que se convierte en un pulpo gigante.

Captain Video (1951)

Directores: Spencer Gordon Bennett, Wallace A. Grissell. **Producción**: Columbia Pictures. **Productor**: Sam Katzman. **Argumento**: George H. Plympton, basado en los personajes creados para la serie de televisión "Captain Video and His Video Rangers". **Guión**: Royal K. Cole, Sherman L. Lowe, Joseph F, Poland. **Fotografía**: Fayte Brown. **Dirección musical**: Mischa Bakaleinikoff. **Montaje**: Earl Turner. **Efectos especiales**: Jack Erickson. **Intérpretes**: Judd Holdren (*Captain Video*), Larry Stewart (*Ranger*), George Eldredge (*Tobar*), Gene Roth (*Vultura*), Don C. Harvey (*Gallagher*), William Fawcett (*Alpha*). Capítulos: 1: Journey into Space. 2: Menace to Atoma. 3: Captain
Video's
Peril. 4: Entombed in Ice. 5: Flames of Atoma. 6: Astray in the Atmosphere, 7: Blasted by the Atomic Eye. 8: Invisible Menace, 9: Video

Springs a Trap. 10: Menace of the Mystery of Metal. 11: Weapon of Destruction, 12: Robot Rocket. 13: Mystery of Station X. 14: Vengeance of Vultura. 15: Video vs. Vultura.

Basado en una serie de televisión, narra las luchas en el planeta Atoma entre el Capitán Video y Vultura. Con un presupuesto escaso pero con gran efectismo.

Captive Women (1952)

Director: Stuart Gilmore. **Producción**: Wisberg-Pollexfen Productions. **Productores / Guionistas**: Aubrey Wisberg, Jack Pollexfen. **Fotografía**: Paul lvano. **Música**: Charles Koff. **Montaje**: Fred R. Feitshans. **Diseño de producción**: Theobold Holsopple. **Intérpretes**: Ron Randell (*Riddon*), Margaret Field (*Ruth*), Stuart Randall (*Gordon*), Robert Clarke (*Rob*), William Schallert (*Carver*), Robert Bice (*Bram*). **Duración aprox.**: 64 min. **Título alternativo**: "1000 Years from Now".

En un New York devastado por las bombas atómicas, los supervivientes humanos se han dividido en tres grupos que luchan entre ellos, hasta que surge el amor entre un hombre y una mujer de grupos opuestos.

Cat-Women of the Moon (1953)

Director: Arthur Hilton. **Producción**:
Z-M
Productions. **Productores / Argumento / Efectos especiales**: Jack Rabin, Al Zimbalist. **Guión**: Roy Hamilton. **Director de diálogos**: Douglas V. Fowley. **Fotografía**: William Whitley. **Música**: Elmer Bernstein. **Montaje**: John Bushelman. **Dirección artística**: William Glasgow. **Decorados**: Fay C. Babcock. **Maquillaje**: Harry Thomas. **Intérpretes**: Sonny Tufts (*Grainger*), Victor Jory (*Kip Reisler*), Marie Windsor (*Helen Salinger*), Bill Phipps (*Douglas Smith*), Douglas Fowley (*Walt Willis*), Carol Brewster (*Alpha*). **Duración aprox.**: 64 min. 3-D. **Título alternativo**: "Rocket to the Moon". **Nueva versión**: "Missile to the Moon" (Richard Cunha, 1958).

Un equipo de una base aérea de Estados Unidos llega a la Luna atraído telepáticamente por la jefe de las "mujeres gato", que habitan las cuevas cerca del lado oculto de la Luna.

The Colossus of New York (1958)

Director: Eugène Lourié. **Producción**: William Alland Productions. **Productor**: William Alland. **Argumento**: Willis Goldbeck. **Guión**: Thelma Schnee. **Fotografía**: John F. Warren. **Efectos fotográficos especiales**: John P. Fulton. **Música**: Nathan Van Cleave. **Montaje**: Floyd Knudtson. **Dirección artística**: John Goodman, Hal Pereira. **Decorados**: Sam Corner, Grace Gregory. **Diseño del coloso**: Charles Gemora, Ralph Jester. **Maquillaje**: Wally Westmore (supervisión). **Intérpretes**: John Baragrey (*Dr. Henry Spensser*), Otto Kruger (*Dr. William Spensser*), Charles Herbert (*Billy Spensser*), Mala Powers (*Anne Spensser*), Ross Martin (*Dr. Jeremy Spensser*), Ed Wolff (*el coloso*). **Duración aprox.**: 70 min.

El doctor William Spensser trasplanta el cerebro de un científico a un monstruo mecánico que emite rayos letales por sus ojos.

Conquest of Space (La conquista del espacio) (1955)

Director: Byron Haskin. **Producción**: Paramount. **Productor**: George Pal. **Argumento**: basado en el libro "The Mars Project" de Werner von Braun. **Adaptación**: Philip Yordan, Barré Lyndon, George Worthing Yates. **Guión**: James
O'Hanlon.
Fotografía: Lionel Lindon. **Efectos fotográficos especiales**: John P. Fulton, Irmin Roberts, Paul K. Lerpae, Ivyl Burks, Jan Domela. **Música**: Nathan Van Cleave. **Montaje**: Everett Douglas. **Dirección artística**: Hal Pereira, Joseph MacMillan Johnson. **Maquillaje**: Wally Westmore (director). **Intérpretes**: Walter Brooke (*Coronel Samuel T. Merritt*), Eric Fleming (*Capitán Barney Merritt*), Mickey Shaughnessy (*Sargento Mahoney*), Phil Foster (*Jackie Siegle*), Benson Fong (*Sargento Imoto*), Ross Martin (*André Fodor*). **Duración aprox.**: 81 min. Color. **Estreno**: Madrid: Rosales, Tivoli: 27 de agosto de 1964.

Una gran nave construida en una estación espacial recibe la orden de dirigirse a Marte, pero el Capitán considera que el vuelo es un intento de llegar a Dios y lo califica de blasfemia, intentando interceptarlo.

The Cosmic Man (1959)

Director: Herbert Greene. **Producción**: Futura Pictures. **Productor**: Roben A. Terry. **Argumento y guión**: Arthur C. Pierce. **Fotografía**: John F. Warren. **Música**: Paul Sawtell, Bert Shelter. **Montaje**: Helene Turner y Richard C. Currier (Supervisor). **Electos especiales**: Charles Duncan. **Intérpretes**: Bruce Bennett (*Dr. Karl Sorenson*), John Carradine (*Cosmic Man*), Angela Greene (*Kathy Grant*), Paul Langton (*Coronel Mathews*), Scotty Morrow (*Ken Grant*), Lyn Osborn (*Sargento Gray*). **Duración aprox.**: 72 min.

Un alienígena llega a la Tierra con la idea de difundir la paz y el amor entre los humanos, A pesar de su pacífico mensaje, es acogido con reservas porque su piel es oscura mientras que proyecta una sombra blanca.

Creature from the Black Lagoon (La mujer y el monstruo) (1954)

Director: Jack Arnold. **Director secuencias submarinas**: James C. Havens. **Producción**: Universal International. **Productor**: William Alland. **Argumento**: Maurice Zimin. **Guión**: Hairy Essex, Arthur Ross. **Guión adicional**: Jack Arnold. **Fotografía**: William E. Snyder. **Fotografía submarina**: Charles S. Welbourne. **Música**: Hans J. Salter, Herman Stein, Henry Mancini, Milton Rosen, Robert Emmett Dolan. **Dirección musical**: Joseph Gershenson. **Montaje**: Ted J. Kent. **Dirección artística**: Bernard Herzbrun, Hilyard Brown. **Decorados**: Russell A. Gausman, Ray Jeffries. **Vestuario Julia Adams**: Rosemary Odell. **Efectos especiales**: Charles Baker, Fred Knoth, Tim Baar. **Diseño criatura**: Bud Westmore, Millicent Patrick, William Alland, Jack Arnold, Jack Kevan, Chris Mueller, Bob Hickman. **Intérpretes**: Richard Carlson (*David Reed*), Julia Adams (*Kay Lawrence*), Richard Denning (*Mark Williams*), Antonio Moreno (*Carl Maia*), Ben Chapman (*la criatura, filera del agua*), Ricou Browning (*la criatura, en el agua*). **Duración aprox**,: 79 min. 3-D. **Título de rodaje**: "Black Lagoon". **Secuelas**: "Revenge of the Creature" (Jack Arnold, 1955), "The Creature Walks Among Us" (John Sherwood, 1956). **Nueva versión**: "Octoman" (Harry Essex, 1971). **Estreno**: Madrid: Albéniz: 6 de junio de 1955.

Una expedición científica intenta capturar al hombre anfibio de la laguna. El monstruo queda fascinado por la belleza de una expedicionaria, a la que rapta y conduce a su cueva.

The Creature Walks Among Us (1956)

Director: John Sherwood. **Producción**: Universal International. **Productor**: William Alland. **Guión**: Arthur Ross. **Fotografía**: Maury Gertsman. **Efectos fotográficos especiales**: Clifford Stine. **Música**: Henry Mancini. **Montaje**: Edward Curtiss. **Dirección artística**: Robert E. Smith, Alexander Golitzen. **Diseño nueva cara de la criatura**: Millicent Patrick, Jack Kevan. **Intérpretes**: Jeff Morrow (*Dr William Barton*), Rex Reason (*Dr. Thomas Morgan*), Leigh Snowden (*Marcia Barton*), Gregg Palmer (*Jed Grant*), Ricou Browning (*la criatura, antes de quemarse*), Don Megowan (*la criatura, después de quemarse*). **Duración aprox.**: 78 min. **Secuela de**: "Creature from the Black Lagoon" (La mujer y el monstruo) (Jack Arnold, 1954).

El Dr. William Barton va a los pantanos para capturar a la "criatura" y poder experimentar con su cuerpo. Cuando, tras un incidente, la "criatura" pierde las branquias el científico descubre que también tiene pulmones humanos.

The Creature with the Atom Brain (1955)

Director: Edward L. Cahn. **Producción**: Clover. **Productor ejecutivo**: Sam Katzman. **Argumento y guión**: Curt Siodmak. **Fotografía**: Fred Jackman, Jr. **Dirección musical**: Mischa Bakaleinikoff. **Dirección artística**: Paul Palmentola. **Decorados**: Sidney Clifford. **Efectos especiales**: Jack Erickson. **Intérpretes**: Richard Denning (*Dr. Chet Walker*), Angela Stevens (*Joyce Walker*), S. John Launer (*Capitán Dave Harris*), Michael Granger (*Frank Buchanan*), Gregory Gay (*Profesor Steigg*), Linda Bennett (*Penny Walker*). **Duración aprox.**: 69 min.

Un gigante hiere a su dueño en un ataque de rabia. Un policía descubre que el gigante ha sido activado con energía atómica por un científico exnazi.

The Cyclops (1957)

Director / Productor / Guión / Efectos especiales: Bert I. Gordon. **Producción**: AB and H. **Fotografía**: Ira Morgan. **Música**: Albert Giasser. **Montaje**: Carlo Lodato, **Maquillaje**: Carie Taylor. **Maquillaje especial**:

Jack H. Young. **Intérpretes**: Gloria Talbott (*Susan Winter*), James Craig (*Russ Bradford*), Lon Chaney, Jr. (*Martin Melville*), Duncan Parkin (*ciclope*). **Duración aprox.**: 75 min.

Una expedición se adentra en las montañas de México en busca del prometido de una de sus miembros. Allí encuentran animales gigantes y un monstruo humanoide de extraño aspecto.

The Day the Earth Stood Still (Ultimátum a la tierra) (1951)

Director: Robert Wise. **Director segunda unidad**: Bert Leeds. **Producción**: Twentieth Century Fox. **Productor**: Julian Blaustein. **Argumento**: basado en el relato "Farewell to the Master" de Harry Bates. **Guión**: Edmund H. North. **Fotografía**: Leo Tover. **Efectos especiales fotográficos**: Fred Sersen. **Montaje**: William Reynolds. **Música**: Bernard Herrmann. **Dirección artística**: Lyle R. Wheeler, Addison Hehr. **Decorados**: Thomas Little, Claude Carpenter. **Vestuario**: Charles LeMaire (dirección), Travilla (diseño). **Diseño vestuario Klaatu**: Perkins Bailey. **Maquillaje**: Ben Nye, **Intérpretes**: Michael Rennie (*Klaatu / Mr. Carpenter*), Patricia Neal (*Helen Benson*), Hugh Marlowe (*Tom Stevens*), Sam Jaffe (*Dr. Barnhardt*), Billy Gray (*Bobby Benson*), Francis Bavier (*Mrs. Barley*), Lock Martin (*Gort*). **Duración aprox.**: 92 min. **Títulos de rodaje**: "Farewell to the Master". "Journey to the World". **Estreno**: Madrid: Rex: 14 de mayo de 1953.

Historia de una comisión interplanetana que, desaprobando las pruebas atómicas que se llevan a cabo en la Tierra, llegan aquí para detenerlas.

The Day the World Ended (1956)

Director / Productor: Roger Corman. **Producción**: Golden State. **Argumento y guión**: Lou Rusoff. **Fotografía**: Jock Feindel. **Música**: Ronald Stein. **Montaje**: Ronald Sinclair. **Efectos especiales**: Paul Blaisdell. **Intérpretes**: Richard Denning (*Rick*), Lori Nelson (*Louise Maddison*), Adele Jergens (*Ruby*), Touch (Mike) Connors (*Tony*), Paul Birch (*Maddison*), Paul Dubov (*Radek*). **Duración aprox.**: 81 min. Superscope.

Un grupo de supervivientes de un holocausto nuclear se refugian en un

monte, y desde allí observan como los seres vivos van mutando hasta que la mutación empieza a alcanzarles a ellos.

The Deadly Mantis (1957)

Director: Nathan Juran. **Producción**: Universal International. **Productor / Argumento**: William Alland. **Guión**: Martin Berkeley. **Fotografía**: Ellis Carter. **Efectos fotográficos**: Clifford Stine, Tom McCrory. **Música**: William Lava. **Montaje**: Chester Schaefer. **Dirección artística**: Robert Clatworthy. **Efectos especiales**: Fred Knoth. **Intérpretes**: Craig Stevens (*Coronel Joe Parkman*), William Hopper (*Dr. Ned Jackson*), Alix Talton (*Marge Blaine*), Donald Randolph (*General Mark Ford*), Pat Conway (*Sargento Pete Allen*), Florenz Ames (*Profesor Anton Gunther*). **Duración aprox.**: 79 min.

El coronel Joe Parkman organiza una expedición pata acabar con una enorme "mantis religiosa" que ha devorado gran parte del continente ártico.

Destination Moon (Con destino a la Luna) (1950)

Director: Irving Pichel. **Producción**: George Pal Productions. **Argumento**: Inspirado en la novela "Rocketship Galileo" de Robert A. Heinlein. **Guión**: Robert A. Heinlein, Alford "Rip" Van Ronkel, James O'Hanlon.
Fotografía: Lionel Lindon. **Música**: Leith Stevens. **Montaje**: Duke Goldstone. **Diseño de producción**: Ernst Fegté. **Decorados**: George Lawley. **Maquillaje**: Webster Philips. **Secuencias animación**: John S. Abbott. **Efectos especiales**: Lee Zavitz. **Intérpretes**: John Archer (*Jim Barnes*), Warner Anderson (*Dr. Charles Cargraves*), Tom Powers (*General Thayer*), Dick Wesson (*Joe Sweeney*), Erin
O'Brien
Moore (*Emily Cargraves*), Ted Warde (*Brown*). **Duración aprox.**: 92 min. **Premios**: Oscar 1950: Efectos Especiales. **Estreno**: Madrid: Avenida: 30 de abril de 1953.

Con la pretensión de parecer documental, nos narra la primera llegada a la Luna del hombre y los problemas para el regreso a la Tierra. Uno de los pilotos decide sacrificarse para evitar el exceso de peso en la nave, cuando descubren un sistema por el que pueden regresar todos

felizmente.

Donovan's Brain (1953)

Director / Guión: Felix Feist. **Producción**: Dowling Productions. **Productor**: Tom Gries. **Argumento**: basado en la novela de Curt Siodmak. **Adaptación**: Hugh Brooks. **Fotografía**: Joseph Biroc. **Música**: Eddie Dunstedter. **Montaje**: Herbert L. Strock. **Diseño de producción**: Boris Leven. **Efectos especiales**: Harry Redmond, Jr. **Intérpretes**: Lew Ayres (*Dr. Patrick Cory*), Gene Evans (*Dr. Frank Schratt*), Nancy Davis (*Janice Cory*), Steve Brodie (*Herbie Yocum*), Lisa K. Howard (*Chloe Donovan*), Michael Colgan (*Tom Donovan*). **Duración aprox.**: 83 min. **Otra versión**: "The Lady and the Monster" (La mujer y el monstruo) (George Sherman, 1944). "Vengeance" (Venganza) (Freddie Francis, 1965).

Esta es la version más fiel a la novela de Siodmak. El científico Cory intenta salvar la vida del millonario Donovan. Como no lo consigue, guarda el cerebro de Donovan, con vida, en su laboratorio, pero el cerebro intenta matar al ayudante y a la esposa de Cory hasta que un rayo lo destruye.

Earth versus the Flying Saucers (1956)

Director: Fred F. Sears. **Producción**: Clover. **Productor**: Charles H. Schneer. **Argumento**: Curt Siodmak, Ray Harryhausen (no acreditado). Inspirado en el libro "Flying Saucers from Outer Space" de Donald E. Kehoe. **Guión**: George Worthing Yates. Bernard Gordon. **Fotografía**: Fred Jackman, Jr. **Fotografía especial y efectos animación**: Ray Harryhausen. **Dirección musical**: Mischa Bakaleinikoff. **Montaje**: Danny D. Landres. **Dirección artística**: Paul Palmentola. **Decorados**: Sidney Clifford. **Efectos especiales**: Russ Kelley. **Intérpretes**: Hugh Marlowe (*Dr. Russell Marvin*), Joan Taylor (*Carol Hanley Marvin*), Donald Curtis (*Mayor Huglin*), Morris Ankrum (*General John Hanley*), Thomas Browne Henry (*Almirante Enright*), John Zaremba (*Profesor Kanter*). **Duración aprox.**: 83 min. **Títulos de rodaje**: "Flying Saucers from Outer Space", "Attack of the Flying Saucers". **Nota**: Algunas escenas de esta película fueron incluidas en otros filmes: "The 27th Day" (William Asher, 1957), "The Giant Claw" (Fred S. Sears. 1957).

A pesar de llegar en son de paz, unos alienígenas son recibidos con disparos y declaran la guerra a los terrícolas. Atacan con rayos mortíferos y están a punto de invadir la Tierra, cuando un científico descubre que un sonido de alta frecuencia es letal para ellos.

Earth vs the Spider (1958)

Director / Productor / Argumento / Efectos técnicos especiales: Bert I. Gordon. **Producción**: Santa Rosa Productions. **Guión**: Laszlo Gorog, George Worthing Yates. **Fotografía**: Jack Marta. **Música**: Albert Classer. **Montaje**: Ronald Sinclair (supervisión). **Diseño decorados**: Walter Keller. **Decorados**: Bill Calvert. **Diseños especiales**: Paul Blaisdell, Jackie Blaisdell. **Vestuario**: Marge Corso, **Maquillaje**: Allen Snyder. **Intérpretes**: Ed Kemmer (*Sr. Kingman*), June Kenny (*Carol Flynn*), Gene Persson (*Mike Simpson*), Gene Roth (*Sheriff Cagle*), Hal Torey (*Sr. Simpson*), Sally Fraser (*Helen Kingman*). **Duración aprox.**: 73 min. **Título de distribución**: "The Spider".

Una araña gigante resultante de una contaminación radiactiva causa el terror en una pequeña población. Sus habitantes se enfrentarán a ella.

Five (1951)

Director / Productor / Guión / Diseño de producción: Arch Oboler. **Producción**: Lobo Productions. **Fotografía / Montaje**: Louis Clyde Stoumen, Sid Lubow, Ed Spigel, Arthur Swerdloff. **Música**: Henry Russell. **Intérpretes**: William Phipps (*Michael*), James Anderson (*Eric*), Susan Douglas (*Roseanne*), Charles Lampkin (*Charles*), Earl Lee (*Mr, Barnstaple*). **Dur. aprox.**: 93 min.

Las aventuras de cinco supervivientes de un holocausto atómico y sus intentos de regeneración de la humanidad.

The Flame Barrier (1958)

Director: Paul Landres. **Producción**: Gramercy Pictures. **Productores**: Arthur Gardner, Julio V. Levy. **Argumento**: George Worthing Yates. **Guión**: Pat Fielder, George Worthing Yates. **Fotografía**: Jack MacKenzie.

Efectos ópticos: Westheimer Company. **Música**: Gerald Fried. **Montaje**: Jerry Young. **Dirección artística**: James D. Vance. **Decorados**: Rudy Butler. **Maquillaje**: Richard Smith. **Intérpretes**: Arthur Franz (*Dave Hollister*), Kathleen Crowley (*Carol Dahlman*), Robert Brown (*Matt Hollister*), Vincent Padula (*Julio*), Rodd Redwing (*Waumi*), Kaz Oran (*Tispe*). **Duración aprox.**: 70 min.

En la selva de Yucatán es encontrado un satélite perdido que, cubierto con un extraño protoplasina alienígena, emite un calor mortífero.

Flight to Mars (1951)

Director: Lesley Selander, **Producción**: Walter Mirisch. **Guión**: Arthur Strawn. **Fotografía**: Harry Neumann. **Música**: Marlin Skiles. **Montaje**: Richard Heermance. **Diseño de producción**: Edward S, Haworth. **Dirección artística**: David Milton. **Efectos especiales**: Irving Block, Jack Cosgrove, Jack Rabin. **Intérpretes**: Marguerite Chapman (*Alita*), Cameron Mitchell (*Steve Abbott*), Arthur Franz (*Dr. Jim Barker*), Virginia Huston (*Carol Stafford*), John Litel (*Dr. Lane*), Richard Gaines (*profesor Jackson*). **Duración aprox.**: 72 min. Color.

Rodada en once días es una caracterización del mundo de Marte. Con un guión esquemático, narra la llegada a Marte de cuatro hombres y una mujer, que descubren unos planes de invasión de la Tierra.

The Fly (La mosca) (1958)

Director / Productor: Kurt Neumann. **Producción**: Twentieth Century Fox. **Argumento**: basado en el relato "The Fly" de George Langelaan. **Guión**: James Clavell. **Fotografía**: Karl Struss. **Efectos fotográficos especiales**: L.
B. Abbott.
Música: Paul Sawtell. **Montaje**: Merrill G. White. **Dirección artística**: Lyle R. Wheeler, Theobold Holsopple. **Decorados**: Walter M. Scott, Eli Benneche. **Vestuario**: Adele Balkan. **Maquillaje**: Ben Nye. **Intérpretes**: Al Hedison (*André*), Patricia Owens (*Hélène Delambre*), Vincent Price (*François*), Herbert Marshall (*Inspector Charas*), Kathleen Freeman (*Emma*), Betty Lou Gerson (*enfermera Andersone*), Charles Herbert (*Philippe Delambre*). **Duración aprox.**: 94 min. DeLuxe color. Cinemascope. **Secuelas**: "Return of the Fly" ("El regreso de la mosca")

(Edward L. Bernds, 1959), “Curse of the Fly” (Don Sharp. 1965). **Nueva versión**: “The Fly” (“La mosca”) (David Cronenberg, 1986). **Estreno**: Madrid: Rex: 4 de febrero de 1963.

André, un científico, experimentando consigo mismo, mezcla su cuerpo con el de una mosca. Cuando ve la imposibilidad de recuperar su propio cuerpo, pide ayuda a su esposa para destruirse.

Flying Disc Man from Mars (1951)

Director: Fred C. Brannon. **Producción**: Republic Pictures. **Productor asociado**: Franklin Adreon, **Guión**: Ronald Davidson. **Fotografía**: Walter Strenge. **Música**: Stanley Wilson, **Electos especiales**: Howard Lydecker, Theodore Lydecker, **Intérpretes**: Walter Reed (*Kent*). Lois Collier (*Helen*), Gregory Gay (*Mota*), James Craven (*Bryant*), Harry Lauter (*Drake*), Richard Irving (*Ryan*), Sandy Sanders (*Steve*). Capítulos: 1: Menace from Mars. 2: The
Volcano’s
Secret. 3: Death Rides the Stratosphere. 4; Execution by Fire. 5: The Living Projectile. 6: Perilous Mission. 7: Descending Doom. 8: Suicidal Sacrifice. 9: The Funeral Pyre, 10: Weapons of Hate. 11: Disaster on the Highway. 12: Volcanic Vengeance. **Nota**: En 1958, este serial, con un nuevo montaje, fue distribuido como un largometraje con el titulo “Missile Monsters”.

Mota es el marciano encargado de preparar la invasión a la Tierra, ayudado por el científico Bryant. Pero Kent, otro joven científico, les descubre y Mota y sus secuaces quedan enterrados en lava.

The Flying Saucer (1950)

Director / Argumento: Mikel Conrad. **Producción**: Colonial Film Productions. **Guión**: Mikel Conrad, Howard Irving Young, **Fotografía**: Philip Tannura. **Montaje**: Robert Crandall. **Música**: Darrell Calker. **Intérpretes**: Mikel Conrad (*Mike Trent*), Pat Garrison (*Vee Langley*), Hantz Von Teuffen (*Hans*). Lester Sharpe (*Coronel Marikoff*), Russell Hicks (*Thorn*). Frank Darien (*Matt Mitchell*), Denver Pyle (*Turner*). **Duración aprox.**: 69 min.

El agente secreto Trent descubre un platillo volante en Alaska que ha

sido construido por el científico Lawton para vendérselo a los americanos. Los rusos capturan a Trent y el platillo finalmente explota en el aire.

Forbidden Planet (Planeta prohibido) (1956)

Director: Fred McLeod Wilcox. **Producción**: Metro Goldwyn Mayer. **Productor**: Nicholas Nayfack. **Argumento**: Irving Block. Allen Adler. Inspirado en "La tempestad" de William Shakespeare, **Guión**: Cyril Hume. **Fotografía**: George J. Folsey. **Música electrónica**: Louis Barron, Bebe Barron. **Montaje**: Ferris Webster. **Dirección artística**: Cedric Gibbons (Jefe), Arthur Lonergan. **Decorados**: Edwin B. Willis. Hugh Hunt. **Vestuario Anne Francis**: Helen Rose, **Vestuario**: Walter Plunkett. **Maquillaje**: William Tuttle. **Efectos especiales**: A. Arnold Gillespie, Irving G. Ries, Joshua Meador. **Efectos especiales animación**: Dwight Carlisle, Joe Alves. **Intérpretes**: Walter Pidgeon (*Dr. Edward Morbius*), Anne Francis (*Altaira Morbius*), Leslie Nielsen (*Comandante John Adams*), Warren Stevens (*Teniente "Doc" Ostrow*), Jack Kelly (*Teniente Jerry Forman*), Richard Anderson (*Quinn*). **Duración aprox.**:
106 mm.
Eastmancolor. Cinemascope. **Estreno**: Madrid: Gayane, Tivoli, Rosales: 13 de marzo de 1967.

En Altaïr IV, un planeta con dos soles, cielos verdes y ciudades subterráneas de acero y porcelana, vivía una raza extinguida cuyos secretos descubre el Dr. Morbius, Las fuerzas que acabaron con la raza extinguida están a punto de acabar con los nuevos exploradores de ese planeta.

4D Man (1959)

Director / Coproductor: Irwin Shortess Yeaworth, Jr. **Producción**: Fairview Productions. **Productor / Argumento**: Jack H. Harris **Guión**: Theodore Simonson, Cy Chermak. **Fotografía**: Theodore J. Pahle. **Música**: Ralph Carmichael. **Montaje**: William B. Murphy. **Dirección artística**: William Jersey. **Decorados**: Don W. Schmitt. **Maquillaje**: Dean Newman. **Efectos especiales**: Barton Sloane. **Intérpretes**: Robert Lansing (*Scott Nelson*), Lee Meriwether (*Linda Davis*), James Congdon (*Tony Nelson*), Robert Strauss (*Roy Parker*), Edgar Stehli (*Dr. Theodore W. Carson*), Patty Duke (*Marjorie Sutherland*). **Duración aprox.**:

85 mm.
Color. **Título de rodaje**: “The Four Dimensional Man”.

Un científico inventa un método de penetrar en la materia sólida. Para ello utiliza un motor eléctrico que funciona mediante sus propias ondas cerebrales y eso le produce un envejecimiento prematuro.

Frankenstein 1970 (Frankenstein 1970) (1958)

Director: Howard W. Koch. **Producción**: Allied Artists. **Productor**: Aubrey Schenck. **Argumento**: Aubrey Schenck, Charles A. Moses. Basado en los personajes creados por Mary Shelley. **Guión**: Richard Landau, George Worthing Yates. **Fotografía**: Carl E. Guthrie. **Música**: Paul A. Dunlap. **Montaje**: John A. Bushelman. **Diseño de producción**: Jack T. Collis. **Decorados**: Jerry Welch. **Supervisión maquillaje**: Gordon Bau. **Maquillaje**: George Bau. **Intérpretes**: Boris Karloff (*Baron Victor von Frankenstein*), Donald Barry (*Douglas Row*), Jana Lund (*Carolyn Hayes*), Charlotte Austin (*Judy Stevens*), Tom Duggan (*Mike Shaw*), Mike Lane (*Hansy el monstruo*). **Duración aprox.**: 83 min. Cinemascope. **Títulos de rodaje**: “Frankenstein 1960”, “Frankenstein 1975”. **Estreno**: Madrid: Gayarre, Rosales, Tivoli: 21 de agosto de 1964.

El doctor Frankenstein intenta resucitar a su monstruo con la energía atómica de un reactor que construye él mismo. Situada la acción en la inmediata posguerra mundial de
1939-45,
Frankenstein se convierte en una víctima de las torturas del nazismo.

From Hell It Camee (1957)

Director: Dan Milner. **Producción**: Milner Brothers. **Productor**: Jack Milner. **Argumento**: Richard Bernstein, Dan Milner, Jack Milner, **Guión**: Richard Bernstein. **Fotografía**: Brydon Baker. **Música**: Darrell Calker. **Montaje**: Jack Milner. **Dirección artística**: Rudi Feld. **Decorados**: Morrie Hoffman. **Vestuario**: Frank Delmar. **Maquillaje**: Harry Thomas. **Efectos especiales**: James H. Donnelly. **Intérpretes**: Tod Andrews (*Dr. William Arnold*), Tina Carver (*Dra. Terry Mason*), Suzanne Ridgway (*Korey*), Gregg Palmer (*Kimo*), Robert Swan (*Tano*), Baynes Barron (*Jefe Maranka*). **Duración aprox.**: 73 min.

Condenado a morir en una isla del Pacífico y enterrado de pie, un hombre jura vengarse. Cuando una radiación ocasiona una mutación en la isla, revive convertido en un tronco de árbol que se mueve.

From the Earth to the Moon (De la Tierra a la Luna) (1958)

Director: Byron Haskin. **Producción**: Waverly para RKO. **Productor**: Benedict Bogeaus. **Argumento**: basado en las novelas "De la Tierra a la Luna" y "Alrededor de la Luna" de Julio Veme, **Guión**: Robert Blees, James Leicester, **Fotografía**: Edwin B. DuPar, Jorge Stahl, Jr. **Efectos fotográficos especiales**: Albert M. Simpson. **Música**: Louis Forbes. **Montaje**: James Leicester. **Diseño de producción**: Hal Wilson Cox. **Vestuario**: Gwen Wakeling. **Efectos especiales**: Lee Zavitz. **Intérpretes**: Joseph Cotten (*Victor Barbicane*), George Sanders (*Stuyvesant Nicholls*), Debra Paget (*Virginia Nicholls*), Don Dubbins (*Ben Sharpe*), Patrie Knowles (*Josef Cartier*). **Duración aprox.**: 100 min. Color, **Estreno**: Madrid: Mola: 25 de diciembre de 1967.

En época victoriana, un fabricante de armas construye la primera nave espacial que se estrella contra la superficie lunar.

The Giant Claw (1957)

Director: Fred F. Sears. **Producción**: Clover. **Productor**: Sam Katzman. **Guión**: Samuel Newman, Paul Gangelin. **Fotografía**: Benjamin H. Kline. **Supervisión musical**: Mischa Bakaleinikoff. **Montaje**: Saul A. Goodking, Tony DiMarco. **Dirección artística**: Paul Pálmentela. **Decorados**: Sidney Clifford. **Efectos técnicos**: Ralph Hammeras, George Teague. **Intérpretes**: Jeff Morrow (*Mitch MacAfee*), Mara Corday (*Sally Caldwell*), Morris Ankrum (*Teniente General Edward Lewis*), Louis D. Merrill (*Pierre Broussard*), Edgar Barrier (*Dr. Noyman*). **Duración aprox.**: 75 min.

Un pájaro gigante llega a la Tierra causando grandes destrozos. Protegido por un escudo que impide que lo detecten los radares, es finalmente abatido y se hunde en el mar.

Giant from the Unknown (1958)

Director / Fotografía: Richard E. Cunha. **Producción**: Screencrafi Enterprises. **Productor**: Arthur A. Jacobs. **Guión**: Frank Hart Taussig, Ralph Brooke. **Música**: Albert Classer. **Montaje**: Screencrafi. **Vestuario**: Marge Corso, Grace Kuhn. **Maquillaje**: Jack P. Pierce. **Efectos especiales**: Harold Banks. **Intérpretes**: Edward Kemmer (*Wayne Brooks*), Sally Fraser (*Janet Cleveland*), Buddy Baer (*Vargas, el gigante*), Moms Ankrum (*Profesor Frederick Cleveland*), Bob Steel (*Sheriff Parker*), Joline Brand (*Ann Brown*). **Duración aprox.**: 77 min. **Títulos de rodaje**: "Giant from
Devil's
Crag", "The Diablo Giant", "Giant from Diablo Point".

Los supersticiosos habitantes de una aldea remota de los montes de California imaginan que un espíritu del pasado los acecha. El espíritu resulta ser un conquistador español resucitado por un rayo.

The Giant Gila Monster (1959)

Director / Argumento / Efectos especiales: Ray Kellogg. **Producción**: B. B. McLendon y Gordon McLendon Production. **Productor**: Ken Curtis. **Guión**: Jay Simms. **Fotografía**: Wilfrid Cline. **Efectos fotográficos especiales**: Ralph Flammeras, Lee Risser. **Música**: Jack Marshall. **Montaje**: Aaron Snell. **Dirección artística**: Louis Caldwell. **Decorados**: Louise Caldwell. **Maquillaje**: Corinne Daniel. **Intérpretes**: Don Sullivan (*Chase Winstead*), Fred Graham (*Sheriff*), Lisa Simone (*Lisa*), Shug Fisher (*Sr. Harris*), Bob Thompson (*Wheeler*), Janice Stone (*Missy*), Jerry Cortwright (*Bob*). **Duración aprox.**: 74 min.

Un gran monstruo destruye lo que encuentra a su paso y llega a entrar en una sala de baile causando el pánico de un grupo de jóvenes hasta que se enfrenta con el *sheriff*.

Gog (1954)

Director / Montaje: Herbert L. Strock. **Producción**: Ivan Tors Productions. **Argumento**: Ivan Tors. **Adaptación**: Richard G. Taylor. **Guión**: Tom Taggart. Richard G. Taylor. **Fotografía**: Lothrop B. Worth. **Música**: Harry Stikman. **Dirección artística**: William Ferrari. **Efectos especiales**: Harry Redmond, Jr. **Intérpretes**: Richard Egan (*David Sheppard*), Constance Dowling (*Joanna Merrill*), Herbert Marshall (*Dr.*

Van Ness), John Wengraf (*Dr. Steiman*), Philip Van Zandt (*Dr. Elzevir*), Valerie Vernon (*Madame Elzevir*). **Duración aprox.**: 85 min. Color. 3-D.

Gog y Magog son robots dominados por NOVAC, un ordenador muy sofisticado. A su vez el ordenador está programado para atacar a su propia base con ayuda de los robots.

Have Rocket, Will Travel (1959)

Director: David Lowell Rich. **Producción**: Columbia. **Productor**: Harry Romm. **Argumento y guión**: Raphael Hayes. **Fotografía**: Ray Cory. **Dirección musical**: Mischa Bakaleinikoff. **Montaje**: Danny B. Landres. Dirección artística: Joint T. McCormack. **Decorados**: Darrell Silvera. **Maquillaje**: Clay Campbell. **Intérpretes**: Moe Howard (*Moe*), Larry Fine (*Larry*), Joe De Rita (*Curley Joe*), Jerome Cowan (*J. P. Morse*), Anna-Lisa (*Ingrid Naarveg*), Bob Colbert (*Dr. Ted Benson*). **Duración aprox.**: 76 min. **Título de rodaje**: "Race for the Moon".

Accidentalmente, los limpiadores de una base de lanzamiento de misiles aterrizan en Venus donde se enfrentan a una serie de monstruos antes de conseguir regresar felizmente a la base.

Hideous Sun Demon (1959)

Director / Productor: Robert Clarke. **Producción**: Clarke-King Enterprises. **Codirector / Montaje**: Thomas Bontross. **Argumento**: Robert Clarke, Phil Hiner, **Guión**: E. S. Seeley, Jr., Duane Hoag. **Fotografía**: John Morrill, Vilis Lapenicks, Jr., Stan Folks. **Música**: John Seeley. **Dirección artística / Diseño vestimenta del monstruo**: Gianbatista Cassarino. **Dirección artística**: Tom Miller. **Maquillaje**: Ben Sarino. **Intérpretes**: Robert Clarke (*Dr. Gilbert McKenna*), Patricia Manning (*Ann Lansing*), Nan Peterson (*Trudy Osborne*), Patrick Whyte (*Dr. Frederick Bucket*), Fred La Porta (*Dr. Jacob Hoffman*). **Duración aprox.**: 74 min. **Títulos de rodaje**: "Saurus", "Strange Pursuit", "The Sun Demon", "Terror from die Sun".

Un científico, contaminado por las radiaciones de una planta atómica, se convierte en un lagarto gigante que, expuesto a la luz del sol, crece aún más y devora a los humanos.

I Married a Monster from Outer Space (1958)

Director / Productor: Gene Fowler, Jr. **Producción**: Paramount. **Argumento**: Louis Vittes, Gene Fowler Jr. **Guión**: Louis Vittes. **Fotografía**: Haskell Boggs. **Montaje**: George Tomasini. **Dirección artística**: Hal Pereira, Henry Bumstead. **Decorados**: Sam Comer. Robert Benton. **Maquillaje**: Wally
W'estmore.
Maquillaje monstruo: Charles Gemora. **Efectos especiales**: John P. Fulton (Supervisor). **Intérpretes**: Tom Tryon (*Bill Farrell*), Gloria Talbott (.*Marge Farrell*), Peter Baldwin (*Swanson*), Robert Ivers (*Harry Phillips*), Chuck Wassil (*Ted*). Alan Dexter (*Sam Benson*). Duración aprox.: 78 min. Título de rodaje: "Imamfos".

Los alienígenas intentan dominar la Tierra ya que su planeta se está destruyendo. Una de las mujeres, casada con una alienígena de aspecto humano, los descubre y hace fracasar su plan.

I Was a Teenage Frankenstein (1957)

Director: Herbert L. Strock. **Producción**: Santa Rosa Productions. **Productor**: Herman Cohen. **Guión**: Kenneth Langtry [Aben Kandel]. **Fotografía**: Lothrop Worth. **Música**: Paul Dunlap. **Montaje**: Jerry Young. **Dirección artística**: Leslie Thomas. **Maquillaje**: Philip Scheer. **Intérpretes**: Whit Bissell (*Frankenstein*), Gary Conway (*el monstruo*), Phyllis Coates (*Margaret*). Robert Burton (*Dr. Carlton*), George Lynn (*Sargento Burns*), John Cliff (*Sargento McAfee*). **Duración aprox.**: 74 min. Blanco y negro y Color.

Frankenstein construye un cuerpo humano a partir de varios cadáveres, poniéndole el rostro de un muchacho. El monstruo enloquece, mata al científico y finalmente muere electrocutado.

I Was a Teenage Werewolf (1957)

Director: Gene Fowler. Jr. **Producción**: Sunset Productions **Productor**: Herman Cohen. **Guión**: Ralph Thornton. **Fotografía**: Joseph LaShelle. **Música**: Paul Dunlap. **Montaje**: George Gittens. **Dirección artística**: Leslie Thomas, **Decorados**: Morris Hoffman. Intérpretes: Michael Laudon

(*Tony Rivers*), Yvonne Lime (*Arlene*), Whit Bissell (*Dr. Alfred Brandon*), Tony Marshall (*Jimmy*), Dawn Richard (*Theresa*), Barney Phillips (*Detective Donovan*). **Duración aprox.**: 76 min. **Título de rodaje**: "Blood of the Werewolf".

Tony, un joven aficionado a comer carne cruda cae en manos de un psiquiatra, Brandon, que le inyecta un suero misterioso para probar que la salvación de la humanidad de una guerra atómica, está en la vuelta a un estado primitivo.

The Incredible Shrinking Man (El increíble hombre menguante) (1957)

Director: Jack Arnold. **Producción**: Universal International. **Productor**: Albert Zugsmítb. **Argumento**: basado en la novela "The Shrinking Man" de Richard Matheson. **Guión**: Richard Matheson. **Fotografía**: Ellis W. Carter. **Fotografía especial**: Clifford Stine. **Efectos ópticos**: Roswell A. Hoffman, Everett H. Broussard. **Supervisión musical**: Joseph Gershenson. **Montaje**: Al Joseph. **Dirección artística**: Alexander Golitzen, Robert Clatworthy. **Decorados**: Russell A. Gausman, Ruby R. Levitt. **Vestuario**: Jay A. Morley. Jr. **Maquillaje**: Bud Westmore. **Intérpretes**: Grant Williams (*Scott Carey*), Randy Stuart (*Louise*), April Kent (*Clarice*), Paul Langton (*Charlie Carey*), Raymond Bailey (*Dr. Thomas Silver*). **Duración aprox.**: 81 min. **Estreno**: Madrid: Bogart: 9 de enero de 1989.

Afectado por las radiaciones. Carey empieza a menguar, con lo cual el mundo que le rodea se convierte para él en una amenaza.

The Indestructible Man (1956)

Director / Productor: Jack Pollexfen. **Producción**:
C. G. K.
Productions. **Guión**: Vy Russell, Sue Bradford. **Fotografía**: John Russell, Jr. **Música**: Albert Glasser. **Montaje**: Fred Feitshans, Jr. **Dirección artística**: Ted Holsopple. **Intérpretes**: Lon Chaney, Jr. ("*el carnicero*"), Robert Shay ne (*Profesor Bradshaw*), Casey Adams, (*Chosen*), Marian Carr (*Eva Marlin*), Ross Elliott (*Paul Lowe*), Stuart Randall (*Capitán de la policía*). **Duración aprox.**: 70 min.

El profesor Bradshaw devuelve la vida a un asesino por medio de la energía eléctrica. Tras asesinar a varios antiguos conocidos, el asesino se vuelve contra el científico.

Invaders from Mars (1953)

Director / Diseño de producción: William Cameron Menzies. **Secuencias adicionales**: Wesley Barry. **Producción**: National Pictures. **Productor**: Edward L. Alperson. **Guión**: Richard Blake. **Fotografía**: John Seitz. **Efectos fotográficos especiales**: Jack Cosgrove, **Música**: Raoul Kraushaar, **Montaje**: Arthur Roberts (supervisión). **Dirección artística**: Boris Leven. **Decorados**: Eddie Boyle, **Vestuario**: Norma. **Maquillaje**: Gene Hibbs, **Maquillaje especial**: Anatole Robbins. **Intérpretes**: Helena Carter (*Dra. Pat Blake*), Arthur Franz (*Dr. Stuart Kelston*), Jimmy Hunt (*David Maclean*), Leif Erickson (*George Maclean*). **Duración aprox.**: 78 min. Color. **Nueva versión**: "Invaders from Mars" ("Invasores de Marte") (Tobe Hooper, 1986).

Los padres de un muchacho son esclavizados por alienígenas que desde un platillo volante accionan unas emisoras que les han implantado en el cuello. Ayudado por un psicólogo y un astrónomo el muchacho consigue destruir el platillo.

Invasion of the Body Snatchers (La invasión de los ladrones de cuerpos) (1956)

Director: Don Siegel. **Producción**: Walter Wanger Pictures. **Argumento**: basado en el serial de la revista *Collier* "The Body Snatchers" de Jack Finney. **Guión**: Daniel Mainwaring. Colaboración en diálogos: Sam Peckinpah (no acreditado), **Fotografía**: Ellsworth Fredericks. **Música**: Carmen Dragon. **Montaje**: Robert S. Eisen. **Diseño de producción**: Edward Haworth. **Decorados**: Joseph Kish. **Maquillaje**: Emile LaVigne. **Efectos especiales**: Milt Rice. **Intérpretes**: Kevin McCarthy (*Dr. Miles Bennetl*), Dana Wynter (*Becky Driscoll*), Larry Gates (*Dr. Daniel Kaufman*), King Donovan (*Jack Belicec*), Carolyn Jones (*Theodora Belicec*), Sam Peckinpah (*Charlie Buckholtz*). **Duración aprox.**: 80 minutos. Superscope. **Títulos de rodaje**: "Sleep No More", "I Am a Pod". **Nuevas versiones**: "Invasion of the Body Snatchers" ("La invasión de los ultracuerpos") (Philip Kaufman, 1978), "Body Snatchers" (Abel Ferrara, 1993).

A su regreso de una convención, el doctor Miles Bennell encuentra su ciudad invadida por alienígenas que han sustituido a los humanos por seres sin alma y amenazan con extenderse por todo el país.

Invasion of the Saucer-Men (1957)

Director: Edward L. Cahn. **Producción**: Malibu Productions. **Productores**: James H. Nicholson, Robert J. Gurney, Jr. **Argumento**: basado en el relato "The Cosmic Frame" de Paul W. Faimtan. **Guión**: Robert J. Gurney, Jr., Al Martin. **Fotografía**: Frederick E. West. **Música**: Ronald Stein, **Montaje**: Ronald Sinclair (supervisor), Charles Gross, Jr. **Dirección artística**: Don Ament. **Vestuario**: Marjory Corso. **Maquillaje**: Carlie Taylor. **Efectos técnicos**: Paul Blaisdell, **Efectos especiales**: Howard A. Anderson, Alex Weldon. **Intérpretes**: Steve Terrell (*Johnny*), Gloria Castillo (*Joan*), Frank Gorshln (*Joe*), Raymond Hatton (*Larkin*), Lyn Osborn (*Art*), Russ Bender (*doctor*). **Duración aprox.**: 69 min. **Título de rodaje**: "Spaceman Saturday Night". **Nueva versión**: "The Eye Creatures" (Larry Buchanan, 1965).

Los "hombrecitos verdes" intentan invadir la Tierra, atacando con el alcohol que inyectan con agujas que salen de los dedos de sus manos.

Invasion USA (1952)

Director: Alfred E. Green. **Producción**: Albert Zugsmith Robert Smith Productions. **Argumento**: Robert Smith, Franz Spencer. **Guión**: Robert Smith. **Fotografía**: John L. Russell, Jr. **Música**: Albert Glasser. **Montaje**: W. Donn Hayes. **Dirección artística**: James Sullivan. **Intérpretes**: Gerald Mohr (*Vince*), Peggie Castle (*Carla*), Dan
O'Herlihy
(*Mr. Oilman*), Robert Bice (*George Sylvester*), Erik Blythe (*Ed Mutfory*), Wade Crosby (*congresista*), Edward G. Robinson. **Duración aprox.**: 73 min.

Un misterioso extranjero hipnotiza a un grupo de personas en un bar de New York, convenciéndoles de que los rusos han desencadenado un ataque atómico contra Estados Unidos, lo que provoca una serie de muertes y suicidios entre ellos.

The Invisible Boy (1957)

Director: Herman Hoffman. **Producción**: Pan Productions. **Productor**: Nicholas Nayfack. **Argumento**: basado en el relato homónimo de Edmund Cooper. **Guión**: Cyril Hume. **Fotografía**: Harold Wellman. **Música**: Les Baxter. **Montaje**: John Faure. **Diseño de producción**: Merrill Pye. **Decorados**: Darrell Silvera. **Efectos especiales**: Jack Rabin, Irving Block, Louis DeWitt. **Intérpretes**: Richard Eyer (*Timmie Merrinoe*), Philip Abbott (*Dr. Merrinoe*), Diane Brewster (*Mary Merrinoe*). Harold J. Stone (*GeneraI Swayne*), Robert H. Harris (*Profesor Allerton*), Dennis McCarthy (*Coronet Macklin*). **Duración aprox.**: 90 min.

Cuenta las aventuras de Timmie, un muchacho de diez años que traba amistad con Robby, un extraño y divertido robot.

Invisible Invaders (1959)

Director: Edward L. Cahn. **Producción**: Premium. **Productor**: Robert E. Kent. **Guión**: Samuel Newman. **Fotografía**: Maury Gertsman. **Montaje**: Grant Whytock. **Dirección artística**: William Glasgow. **Decorados**: Morris Hoffman. **Vestuario**: Einar Bourman, Sabine Manella. **Maquillaje**: Philip Scbeer. **Efectos especiales**: Roger George. **Intérpretes**: Philip Tonge (*Dr. Adam Penner*), John Agar (*Mayor Bruce Jay*), Jean Byroti (*Phyllis Penner*), Robert Hutton (*Dr. John LaMont*), John Carradine (*Dr. Karol Noymann*), Hal Torey (*granjero*). **Duración aprox.**: 67 min.

Unos invasores, a las ordenes de un científico humano muerto-viviente, llegan de la Luna y adoptan aspecto humano para dominar la Tierra.

It Came from Beneath the Sea (1955)

Director: Robert Gordon. **Producción**: Clover. **Productor**: Charles H. Schneer. **Argumento**: George Worthing Yates. **Guión**: George Worthing Yates, Hal Smith. **Fotografía**: Henry Freulich. **Dirección musical**: Mischa Bakaleinikoff. **Montaje**: Jerome Thoms. **Dirección artística**: Paul Palmentola. **Decorados**: Sidney Clifford. **Efectos especiales**: Ray Harryhausen, Jack Erickson. **Intérpretes**: Kenneth Tobey (*Pete Mathews*), Faith Domergue (*Lesley Joyce*), Donald Curtis (*John Carter*), Ian Keith (*Almirante Burns*), Dean Maddox, Jr. (*Almirante*

Norman), Harry Lauter (*Bill Nash*). **Duración aprox.: 77** min.

Un gran pulpo contaminado por radiaciones, emerge del mar y ataca un barco, hundiéndolo. Cuando intenta invadir San Francisco, unos científicos defienden la ciudad colocando bombas a la entrada del puerto.

It Came from Outer Space (1953)

Director: Jack Arnold. **Producción**: Universal International. **Productor**: William Alland. **Argumento**: basado en el relato para la pantalla "The Meteor" de Ray Bradbury, **Guión**: Harry Essex. **Fotografía**: Clifford Stine. **Fotografía especial**: David S. Horsley. **Dirección musical**: Joseph Gershenson. **Montaje**: Paul Weatherwax. **Dirección artística**: Bernard Herzbum, Robert Boyle. **Decorados**: Russell A. Gausman, Ruby R. Levitt. **Vestuario**: Rosemary Odell. **Maquillaje**: Bud Westmore. **Intérpretes**: Richard Carlson (*John Putnam*), Barbara Rush (*Ellen Fields*), Charles Drake (*Sheriff Matt Warren*), Joseph Sawyer (*Frank Dayton*), Russell Johnson (*George*), Kathleen Hughes (*Jane*). **Duración aprox.**: 81 min. 3-D.

La nave de unos extraterrestres se estropea en la Tierra, por lo cual necesitan mecánicos humanos que les ayuden a repararla. Para conseguirlo se convierten en dobles de la población local, hasta que los ciudadanos deciden destruirlos, a lo que se opone el astrónomo Putnam que sabe que los alienígenas son inofensivos. Todo termina felizmente con la partida de la nave espacial.

It Conquered the World (1956)

Director / Productor: Roger Corman. **Producción**: Sunset para American International. **Guión**: Lou Rusoff, Charles B. Griffith (no acreditado). **Fotografía**: Frederick West. **Música**: Ronald Stein. **Montaje**: Charles Gross. **Efectos especiales y construcción del monstruo**: Paul Blaisdell. **Intérpretes**: Peter Graves (*Dr. PauI Nelson*), Lee Van Cleef (*Dr. Tom Anderson*), Beverly Garland (*Claire Anderson*), Sally Fraser (*Joan Nelson*), Russ Bender (*General Pattick*), Jonathan Haze (*Manuel Ortiz*). **Duración aprox.**: 71 min, **Nueva versión**: "Zontar, the Thing from Venus" (Larry Buchanan, 1966).

Los habitantes de Venus llegar a la Tierra para hacer de ella un lugar más pacífico. Pero en realidad pretenden convertir a los humanos en esclavos zombies.

It! The Terror from Beyond Space (1958)

Director: Edward L. Cahn. **Producción**: Vogue Pictures. **Productor**: Robert E. Kent. **Guión**: Jerome Bixby. **Fotografía**: Kenneth Peach, Jr. **Música**: Paul Sawtell, Bert Shefter. **Montaje**: Grant Whytock. **Dirección artística**: William Glasgow. **Decorados**: Herman Schoenbrun. **Vestuario**: Jack Masters. **Diseño vestimenta monstruo**: Paul Blaisdell. **Intérpretes**: Marshall Thompson (*Coronel Ed Carruthers*), Shawn Smith (*Ann Anderson*), Kim Spalding (*Coronel James Pan Heusen*), Ann Doran (*Mary Royce*), Dabbs Greer (*Dr. Eric Royce*), Ray "Crash" Corrigan (*extraterrestre*). **Duración aprox.**: 68 min. **Títulos de rodaje**: "It", "It! the Vampire from Outer Space", "It! the Vampire from Beyond Space".

Una expedición descubre, a su regreso de Marte, que se han traído con ellos a un vampiro que se alimenta de sangre humana, y que va matando a todos los miembros de la expedición.

Journey to the Center of the Earth (Viaje al centro de la Tierra) (1959)

Director: Henry Levin. **Producción**: Twentieth Century Fox. **Productor**: Charles Brackett. **Argumento**: basado en la novela "Viaje al centro de la Tierra" de Julio Verne. **Guión**: Walter Reisch, Charles Brackett. **Fotografía**: Leo Tover. **Efectos fotográficos especiales**: L.
B. Abbott,
James B. Gordon. Emil Kosa, Jr. **Música**: Bernard Herrmann. **Montaje**: Stuart Gilmore, Jack W. Holmes. **Dirección artística**: Lyle R. Wheeler, Franz Bachelin, Herman A. Blumenthal. **Decorados**: Walter M. Scott, Joseph Kish, **Vestuario**: David Folkes. **Maquillaje**: Ben Nye (Supervisión). **Intérpretes**: James Mason (*Profesor Oliver Lindenbrook*), Pat Boone (*Alec. McEwen*), Arlene Dahl (*Carla Goetaborg*), Thayer David (*Conde Saknlisse mm*), Peter Ronson (*Hans Bjelker*), Diane Baker (*Jenny*). **Duración aprox.**: 132 min. Color. Cinemascope. **Nueva versión**: "Viaje al centro de la Tierra" (Juan Piquer, 1977). **Estreno**: Madrid: Lope de Vega: 2 de enero de 1961.

Una expedición intenta encontrar la civilización perdida que existió en el centro de la Tierra. En su viaje encuentran monstruos prehistóricos, hongos gigantes e incluso una gigantesca tormenta que los lanza a la playa de Atlantis, la ciudad perdida.

Killer Ape (1953)

Director: Spencer G. Bennet. **Producción**: Sam Katznian para Columbia. **Argumento**: Carroll Young, basado en el *comic* creado por Alex Raymond. **Guión**: Carroll Young, Arthur Hoerl. **Fotografía**: William Whitley. **Dirección musical**: Mischa Bakaleinikoff. **Montaje**: Gene Havlick. **Dirección artística**: Paul Palmentola. **Decorados**: Sidney Clifford. **Intérpretes**: Johnny Weissmuller (*Jim de la selva*), Carol Thurston (*Shari*), Nestor Paiva (*Dr. Andrews*), Max Palmer (*hombre mono*), Burt Wenland (*Ramada*), Paul Marion (*Mahara*). **Duración aprox.**: 68 min.

El científico Andrews experimenta con chimpancés una nueva droga que los vuelve pacíficos. Cuando intenta vender la droga a las autoridades, es secuestrado por un hombre mono, pero finalmente es rescatado.

The Killer Shrews (1959)

Director / Efectos especiales: Ray Kellogg. **Producción**: Hollywood Pictures. **Productor**: Ken Curtis. **Guión**: Jay Simms. **Fotografía**: Wilfrid M, Cline. **Música**: Harry Bluestone, Emil Cadkin. **Montaje**: Aaron Stell. **Dirección artística**: Louis Caldwell. **Decorados**: Louise Caldwell. **Maquillaje**: Corinne Daniel. **Intérpretes**: James Best (*Thomas Sherman*), Ingrid Goude (*Ann Craigis*), Baruch Lumet (*Dr. Milo Craigis*), Ken Curtis (*Jerry Farrell*), Gordon McLendon (*Dr. Radford Baines*), Alfred DeSoto (*Mario*). **Duración aprox**,: 69 min.

Los experimentos del Dr. Craigis convierten en alimañas carniceras a las pequeñas musarañas mediante la inyección de un suero. Durante una tormenta las alimañas escapan del laboratorio.

Killers from Space (1954)

Director / Productor: W. Lee Wilder. **Producción**: W. Lee Productions, **Argumento**: Myles Wilder. **Guión**: Bill Raynor, **Fotografía**: William H. Clothier. **Música**: Manuel Compinsky. **Montaje**: William Faris. **Efectos especiales**: Consolidated Film Industries. **Intérpretes**: Peter Graves (*Doug Martin*), James Seavy (*Coronel Banks*), Steve Pendleton (*Briggs*), Barbara Bestar (*Ellen Martin*), Frank Gerstle (*Dr. Kruger*), John Merrick (*Deneb-Tala*). **Duración aprox.**: 71 min.

Un científico superviviente de un accidente aéreo es capturado por extraterrestres en Astron Delta. Será sometido a un lavado de cerebro, con la intención por parte de los alienígenas de devolverlo a la Tierra como su representante.

King Dinosaur (1955)

Director: Bert I. Gordon. **Producción**: Zigmore para Lippert Pictures. **Productores / Argumento**: Bert I. Gordon, Al Zimbalist. **Guión**: Tom Gries. **Fotografía**: Gordon Avil. **Música**: Mischa Terr. **Montaje**: Jack Cornwall, John Bushelman. **Efectos especiales**: Bert I. Gordon, Howard A. Anderson Company. **Intérpretes**: Bill Bryant (*Dr. Ralph Martin*), Wanda Curtis (*Dra. Patricia Bennett*), Douglas Henderson (*Richard Gordon*). **Narrador**: Marvin Miller. **Duración aprox.**: 63 min.

Una expedición científica se dirige a un nuevo planeta del sistema solar, en donde descubre formas de vida primitivas.

Kiss Me Deadly (El beso mortal) (1955)

Director / Productor: Robert Aldrich. **Producción**: Parklane Productions. **Argumento**: basada en la novela homónima de Mickey Spillane. **Guión**: A. I. Bezzerides. **Fotografía**: Ernest Laszlo. **Música**: Frank DeVol, **Montaje**: Michael Luciano. **Dirección artística**: William Glasgow. **Intérpretes**: Ralph Meeker (*Mike Hammer*), Albert Dekker (*Dr. Soberin*), Paul Stewart (*Carl Evello*), Wesley Addy (*Pat*), Marian Carr (*Friday*), Maxine Cooper (*Velda*), Cloris Leachman (*Christina*). **Duración aprox.**: 105 min. **Estreno**: Madrid: Bellas Artes: 3 de octubre de 1986.

Mike Hammer investiga la extraña muerte de una joven a la que estuvo a punto de atropellar y, con su investigación, consigue evitar un robo de material radiactivo.

Kronos (1957)

Director / Productor: Kurt Neumann. **Producción**: Regal Films. **Argumento**: Irving Block. **Guión**: Lawrence Louis Goldman. **Fotografía**: Karl Struss. **Música**: Paul Sawtell, Bert Shefter. **Montaje**: Jodie Copelan. **Dirección artística**: Theobold Holsopple. **Decorados**: Walter M. Scott, Chester Bayh. **Vestuario femenino**: Mary Tate. **Maquillaje**: Louis Hippe. **Efectos especiales**: Jack Rabin, Irving Block, Gene Warren. **Intérpretes**: Jeff Morrow (*Dr. Leslie Gaskell*), Barbara Lawrence (*Vera Hunter*), John Emery (*Dr. Hubbell Eliot*), George
O'Hanlon
(*Dr. Arnold Culver*), Morris Ankrum (*Dr. Albert R. Stern*), Kenneth Alton (*Sam McCray*). **Duración aprox.**: 78 min. Regalscope.

Kronos es un enorme robot extraterrestre que llega a la Tierra para apoderarse de toda la energía posible. Llega a devorar una bomba de hidrógeno para ser finalmente destruido por su propia energía.

Lost Continent (1951)

Director: Samuel New field. **Producción**: Sigmund Neufeld Productions, **Productor**: Sigmund Neufeld. **Argumento**: Carroll Young. **Guión**: Richard H. Landau. **Fotografía**: Jack Greenhalgh. **Música**: Paul Dunlap. **Montaje**: Phil Cahn. **Diseño de producción**: F. Paul Sylos. **Efectos especiales**: Angie Lohinan. **Intérpretes**: César Romero (*Mayor Joe Nolan*), John Hoyt (*Michael Rostov*), Hugh Beaumont (*Robert Phillips*), Chick Chandler (*Teniente Danny Wilson*), Sid Melton (*Sargento Willie Tatlow*), Whit Bissell (*Stanley Briggs*). **Duración aprox.**: 83 min. Blanco y negro y escenas coloreadas en verde.

Un cohete espacial desaparece en el Pacífico Sur con un arma secreta a bordo. Cinco hombres son enviados a rescatarlo cuando su avión cae en una isla repleta de uranio donde han sobrevivido los animales prehistóricos.

The Lost Missile (1958)

Director / Argumento: Lester William Berke. **Producción**: William Berke Productions. **Productor**: Lee Gordon. **Guión**: John McPartland,

Jerome Bixby. **Fotografía**: Kenneth Peach. **Efectos fotográficos especiales**: Jack R. Glass. **Música**: Gerald Fried. **Montaje**: Everett Sutherland. **Dirección artística**: William Ferrari. **Decorados**: Charles Thompson. **Vestuario**: Jerry Bos. **Maquillaje**: Alan Snyder. **Intérpretes**: Robert Loggia (*Dr. David Loring*), Ellen Parker (*Joan Woods*), Phillip Pine (*Joe Freed*), Larry Kerr (*General Barr*), Marilee Earle (*Ella Freed*), Fred Engleberg (*personaje TV*). **Duración aprox.**: 71 min.

Un misil navega alrededor de la Tierra a cuatro mil millas por hora. El calor que produce destruye Otawa y amenaza Nueva York. Un científico logra destruirlo antes de que llegue a la ciudad.

The Lost Planet (1953)

Director: Spencer G. Bennet. **Producción**: Columbia. **Productor**: Sam Katzman. **Guión**: George H. Plympton, Arthur Hoerl. **Fotografía**: William WTiitney. **Música**: Mischa Bakaleinikoff. **Montaje**: Earl Turner. **Intérpretes**: Judd Holdren (*Rex Barrow*), Vivian Mason (*Ella Dorn*), Ted Thorpe (*Tim Johnson*), Forrest Taylor (*Profesor Dorn*), Michael Fox (*Dr. Grood*), Gene Roth (*Reckov*). Capítulos 1. The Mystery of the Guided Missile. 2. Trapped by the Axial Propeller. 3. Blasted by the Thermic Disintegrator. 4. The Mind Control Machine. 5. The Atomic Plane. 6. Disaster in the Stratosphere. 7. Snared by the Pyramie Catapult. 8. Astray in Space. 9. The Hypnotic Ray Machine. 10. To Free the Planet People. 11. Dr. Grood Defies Gravity. 12. Trapped in a Cosmic Jet. 13. The Invisible Enemy. 14. In the Grip of the De-Thermo Ray. 15. Sentenced to Space.

Esta fue la última serie de ciencia-ficción distribuida por Hollywood. Grood, el científico loco, rapta al profesor Dorn, otro científico. Cuando Grood, perseguido, intenta escapar, su nave por un error de cálculo, se adentra en el espacio infinito.

The Magnetic Monster (1953)

Director: Curt Siodmak. **Producción**:
A-Men
Productions. **Productor**: Ivan Tors. **Productor asociado / Diseño de producción**: George Van Marter. **Guión**: Curt Siodmak. Ivan Tors. **Fotografía**: Charles Van Enger. **Efectos fotográficos especiales**: Jack

Glass. **Música**: Blaine Sanford. **Montaje**: Herbert L. Strock. **Efectos especiales**: Harry Redmond, Jr. **Intérpretes**: Richard Carlson (*Jeffrey Stewart*), King Donovan (*Dan Forbes*), Jean Byron (*Connie Stewart*), Harry Ellerbe (*Dr. Allant*), Leo Britt (*Dr. Benton*), Leonard Mudic (*Howard Denker*). **Duración aprox.**: 76 min. **Títulos de rodaje**: "The World Eater", "A-Men", "Crack of Doom", "Implosion", "Element of Fear". "The Hungry Metal", "How Long Left?", "The World at Bay", "The Devouring Octopus", **Nota**: Se utilizaron secuencias de "Gold" (Karl Harlt, 1934) y "L'Oro"
(Serge de Poligni, 1934).

Un nuevo isótopo radiactivo devora energía y duplica su tamaño cada doce horas, aterrorizando a una ciudad próxima. Pero el monstruo perece al devorar una carga de
900 000 000
de voltios.

Man Beast (1956)

Director / Productor: Jerry Warren, **Producción**: Associated Producers. **Guión: B**. Arthur Cassidy. **Fotografía**: Victor Fisher. **Dirección musical**: Josef Zimanich. **Montaje**: James R. Sweeney. **Intérpretes**: Tom Maruzzi (*Steve Cameron*), Virginia Maynor (*Connie Hayward*), George Skaff (*Varga*), George Wells Lewis (*Dr. Erickson*), Lloyd Nelson (*Trevor Hudson*), Rock Madison (*Lon Raynon*). **Duración aprox.**: 67 min.

Una expedición se dirige al Himalaya en busca de un alpinista perdido. El Yeti, abominable hombre de las nieves, ataca al equipo, y todos, excepto dos, mueren.

The Man from Planet X (1951)

Director / Diseño de producción: Edgar G. Ulmer. **Producción**: Mid-Century Films. **Productores / Guión**: Aubrey Wisberg, Jack Pollexfen, **Fotografía**: John L. Russell. **Efectos ópticos**: Jack Rabin, **Música**: Charles Roff. **Montaje**: Fred R. Feitshans, Jr. **Dirección artística**: Angelo Scibettl **Efectos especiales**: Andy Anderson, Howard Weeks. **Intérpretes**: Robert Clarke (*John Lawrence*), Margaret Field (*Enid Elliot*), Raymond Bond (*profesor Elliot*), William Schallert (*Dr. Mears*), Roy Engel (*policía*), Charles Davis (*Geordie*). **Duración aprox.**: 70 min.

Un extraterrestre llega a la Tierra a pedir ayuda para su planeta en vías de extinción. Pero los crueles humanos, no le prestan ayuda y le torturan, bombardeando la nave del pacifico visitante con bazookas.

The Man Who Turned to Stone (1957)

Director: Leslie Kardos. **Producción**: Clover. **Productor**: Sam Katzman. **Guión**: Raymond T. Marcus (Bernard Gordon). **Fotografía**: Benjamin H. Kline. **Dirección musical**: Ross DiMaggio. **Montaje**: Charles Nelson. **Dirección artística**: Paul Palmentola. **Decorados**: Sidney Clifford. **Intérpretes**: Victor Jory (*Dr. Murdock*), Charlotte Austin (*Carol Adams*), William Hudson (*Dr. Jess Rogers*), Frederick Ledebur (*Eric*), Jean Willes (*Tracy*), Ann Doran (*Señora Ford*). **Duración aprox.**: 71 min. **Título de rodaje**: "The Petrified Man".

El doctor Murdock posee el secreto de la eterna juventud, pero necesita recargarse continuamente para no convertirse en piedra. Para ello acoge a jóvenes muchachas en un reformatorio y luego las utiliza para mantenerse joven.

The Maze (1953)

Director / Diseño de producción: William Cameron Menzies. **Producción**: Allied Artists. **Productor**: Richard Heermance. **Argumento**: basado en la novela homónima de Maurice Sandoz. **Guión**: Dan Ullman. **Fotografía**: Harry Neumann. **Música**: Marlin Skiles. **Montaje**: John Fuller. **Dirección artística**: David Milton. **Decorados**: Robert Priestley. **Efectos especiales**: Augie Lohman. **Intérpretes**: Richard Carlson (*Gerald McTeam*), Veronica Hurst (*Kitty Murray*), Katherine Emery (*Edith Murray*), Michael Pate (*William*). Hillary Brooke (*Peggy*), John Dodsworth (*Dr. Bert Dilling*). **Duración aprox.**: 80 min. 3-D.

Antes de contraer matrimonio, Gerald acude al castillo de sus antepasados y no regresa. Cuando Kitty, su novia, y la tía de ésta, Katherine, van a buscarlo se encuentran con que él ha envejecido, no quiere recibirlas y lo rodea un extraño ambiente.

Mesa of Lost Women (1953)

Directores: Herbert Tevos, Ron Ormond. **Producción**: A. J. Frances White - Joy Houck. **Productores**: Melvin Gordon, William Perkins. **Guión**: Herbert Tevos. **Fotografía**: Gil Warrenton, Karl Struss. **Música**: Hoyt Curtin. **Montaje**: Hugh Winn. **Intérpretes**: Jackie Coogan (*Dr. Araña*), Richard Travis (*Dan Mulcahey*), Allan Nixon (*Doc Tucker*), Mary Hill (*Doreen*), Robert Knapp (*Grant Phillips*), Tandra Quinn (*Tarantella*). **Duración aprox.**: 70 min. **Título alternativo**: "Lost Women of Zarpa".

El Dr. Araña hace experimentos con enanos, arañas gigantes y mujeres, con la intención de conseguir mujeres más feroces.

Missile to the Moon (1958)

Director: Richard Cunha. **Producción**: Marc Frederic-George Foley Production para Astor Pictures. **Productor**: Marc Frederic. **Guión**: H. E Barrie, Vincent Fotre. **Fotografía**: Meredith Nicholson. **Música**: Nicholas Carras. **Montaje**: Everett Dodd, **Dirección artística**: Sham Unlimited. **Decorados**: Harry Reif, **Vestuario**: Marjorie Corso. **Maquillaje**: Harry Thomas. **Efectos especiales**: Ira Anderson. **Efectos visuales**: Harold Banks. **Intérpretes**: Richard Travis (*Steve Dayton*), Tommy Cook (*Gary Fennell*), Cathy Downs (*June Saxton*), Gary Clarke (*Lon*), K. T. Stevens (*Lido*), Michael Whalen (*Dirk Green*). **Duración aprox.**: 78 min. **Versión anterior**: "Cat Women on the Moon" (Arthur Hilton, 1954).

Una expedición llega a la Luna, donde descubren a un grupo de mujeres que están escondidas en una cueva, y que son atemorizadas por una araña gigante.

The Mole People (1956)

Director: Virgil Vogel. **Producción**: Universal International. **Productor**: William Alland. **Guión**: Laszlo Gorog. **Fotografía**: Ellis Carter. **Erectos fotográficos**: Clifford Stine. **Música**: Hans J. Salter. **Montaje**: Irving Birnbaum. **Dirección artística**: Alexander Golitzen, Robert H. Smith. **Decorados**: Russell A. Gausman, Carl J. Lawrence. **Maquillaje**: Diseño: Millicent Patrick, Jack Kevan. Supervisión: Bud Westmore. **Intérpretes**: John Agar (*Dr. Roger Bentley*), Cynthia Patrick (*Adad*), Hugh Beaumont (*Dr. Jud Bellumin*), Alan Napier (*Elinu*), Nestor Paiva (*Etienne Lafarge*),

Robin Hughes (*Printer oficial*). **Duración aprox.**: 77 min.

El doctor Roger Bentley dirige una expedición a Oriente Medio buscando una tribu perdida. Dicha tribu, al parecer, vive bajo tierra practicando la esclavitud y realizando sacrificios rituales.

Monkey Business (Me siento rejuvenecer) (1952)

Director: Howard Hawks. **Producción**: Twentieth Century Fox. **Productor**: Sol C. Siegel. **Argumento**: Harry Segall. **Guión**: Ben Hecht, Charles Lederer,
I. A. L.
Diamond. **Fotografía**: Milton Krasner. **Efectos fotográficos especiales**: Ray Kellogg, **Música**: Leigh Harline. **Montaje**: William B. Murphy. **Dirección artística**: George Patrick, Lyle R. Wheeler. **Decorados**: Walter M. Scott, Thomas Little. **Maquillaje**: Ben Nye. **Intérpretes**: Cary Grant (*profesor Barnaby Fulton*), Ginger Rogers (*Edwina Fulton*), Charles Coburn (*Oliver Oxty*), Marilyn Monroe (*Lois Laurel*), Hugh Marlowe (*Entwhislle*), Henri Letondal (*Dr. Siegfried Kitzel*). **Duración aprox.**: 97 min. **Estreno**: Madrid: Palacio de la Prensa: 27 de abril de 1953.

Bajo la influencia de un elixir descubierto por el marido, un joven matrimonio, al beberlo por error, vuelve a la adolescencia provocando graves incidentes. Una divertida película, que utiliza la ficción científica sólo como soporte para la comedia.

The Monolith Monsters (1957)

Director: John Sherwood. **Producción**: Universal International. **Productor**: Howard Christie. **Argumento**: Jack Arnold, Robert M. Fresco. **Guión**: Norman Jolley, Robert M. Fresco. **Fotografía**: Ellis W. Carter, **Efectos fotográficos especiales**: Clifford Stine. **Supervisión musical**: Joseph Gershenson. **Montaje**: Patrick McCormack. **Dirección artística**: Alexander Golitzen, Robert E. Smith. **Decorados**: Russell A. Gausman, William Tapp. **Intérpretes**: Grant Williams (*Dave Miller*), Lola Albright (*Cathy Barrett*), Les Tremayne (*Martin Cochrane*), Trevor Bardette (*Profesor Arthur Flanders*), Linda Shelley (*Ginny Simpson*), Phil Harvey (*Ben Gilbert*). **Duración aprox.**: 77 min. **Título de rodaje**: “Monolith”.

Un geólogo descubre una lluvia de meteoritos. Los fragmentos que se originan al colisionar con la Tierra, convierten en piedra a quien los toca. Estos monolitos van aumentando de tamaño, obligando a evacuar la ciudad en la que han caído.

The Monster from Green Hell (1958)

Director / Montaje: Kenneth G. Crane. **Producción**: Gross-Krasne. **Productor**: Al Zimbalist. **Guión**: Louis Vittes, Endre Bohen. **Fotografía**: Ray Flin. **Efectos fotográficos especiales**: Jack Rabin, Louis DeWitt, Irving Block. **Música**: Albert Glasser. **Diseño de producción**: Ernst Fegté. **Dirección artística**: John Greenwald. **Decorados**: G. W. Gerntsen. **Vestuario**: Joe Dimmitt. **Maquillaje**: Louis Haszillo. **Efectos especiales**: Jess Davison. **Intérpretes**: Jim Davis (*Quent Brady*), Robert E. Griffin (*Dan Morgan*), Barbara Turner (*Lorna Lorentz*), Eduardo Ciannelli (*Mahri*), Vladimir Sokoloff (*Dr. Lorentz*), Joel Fluellen (*Arobi*). **Duración aprox.**: 71 min. Blanco y negro y secuencias coloreadas.

Una expedición de científicos llega a la jungla africana en busca de una nave espacial y su tripulación que se han visto expuestos a radiaciones atómicas.

Monster from the Ocean Floor (1954)

Director: Wyott Ordung. **Producción**: Palo Alto Productions. **Productor**: Roger Corman. **Guión**: William Danch. **Fotografía**: Floyd Crosby. **Música**: Andre Brumer, **Montaje**: Ed Sampson. **Diseño de producción**: Ben Hayne. **Intérpretes**: Anne Kimbell (*Julie Blair*), Stuart Wade (*Steve Dunning*), Dick Pinner (*Dr. Baldwin*), Jack Hayes (*Joe*), Wyott Ordung (*Pablo*), Inez Palange (*Tula*). **Duración aprox.**: 64 min. **Título de rodaje**: “It Stalked the Ocean Floor”.

Cuando está pasando sus vacaciones, en México, una mujer ve un monstruo marino. Nadie le cree y ella intenta probar que dice la verdad.

The Monster of Piedras Blancas (1958)

Director: Irvin Berwick. **Producción**: VanWick. **Productor / Diseñador**

de la vestimenta del monstruo: Jack Kevan. **Argumento**: Jack Kevan, Irvin Berwick. **Guión**: C. Haile Chace. **Supervisión guión**: Luanna Sherman. **Fotografía**: Philip Lathrop. **Montaje**: George Gittens. **Intérpretes**: Les Tremayne (*Doc Jorgenson*), Forrest Lewis (*Sheriff George Matson*). John Harmon (*Sturges*), Jeanne Carmen (*Lucy Sturges*), Don Sullivan (*Fred*), Pete Dunn (*Eddie/monstruo*). **Duración aprox.**: 72 min.

En la localidad costera de Piedras Blancas suceden una serie de extrañas muertes, debidas a la apanción de una criatura anfibia mutante.

Monster on the Campus (1958)

Director: Jack Arnold. **Producción**: Universal International. **Productor / Supervisión musical**: Joseph Gershenson. **Guión**: David Duncan. **Fotografía**: Russell Metty. **Montaje**: Ted Kent. **Dirección artística**: Alexander Golitzen. **Decorados**: Russell A. Gausman, Julia Heron. **Vestuario**: Bill Thomas. **Maquillaje**: Bud Westmore. **Efectos especiales**: Clifford Stine. **Intérpretes**: Arthur Franz (*Dr. Donald Blake*), Joanna Moore (*Madeline Howard*), Judson Pratt (*Teniente Mike Stevens*), Helen Wescott (*Molly Riordan*), Alexander Lockwood (*Gilbert Howard*), Troy Donahue (*Jimmy Flanders*). **Duración aprox.**: 77 min. **Título de rodaje**: "Monster in the Night".

El doctor Donald Blake se ve transformado en hombre-mono prehistórico durante sus experimentos con un pez milenario.

The Monster That Challenged the World (1957)

Director: Arnold Laven. **Producción**: Gramercy Pictures. **Productores**: Jules V. Levy, Arthur Gardner. **Argumento**: David Duncan. **Guión**: Patricia Fielder. **Fotografía**: Maurice Vaccarino, Les White. **Fotografía submarina**: Scotty Welbom. **Música**: Heinz Romiheld. **Montaje**: John Faure. **Dirección artística**: James Vance. **Efectos especiales**: Augie Lohman. **Intérpretes**: Tim Holt (*Teniente John Twillinger*), Audrey Dalton (*Gail MacKenzie*), Hans Conried (*Dr. Jess Rogers*), Harlan Warde (*Teniente Bob Clemens*), Casey Adams (*Tad Johns*), Mimi Gibson (*Sandy MacKenzie*). **Duración aprox.**: 83 min.

Un maremoto lanza hacia la Tierra los huevos de un caracol prehistórico. Después de incubados, los caracoles gigantes atacan a los hombres

absorbiendo el líquido de los cuerpos de sus víctimas.

Most Dangerous Man Alive (1958)

Director: Allan Dwan. **Producción**: Trans-Global Films. **Productor**: Benedict Bogeaus. **Argumento**: Phillip Rock, Michael Pate. **Guión**: James Leicester, Phillip Rock. **Fotografía**: Carl Carvahal. **Música**: Louis Forbes. **Montaje**: Carlos Lodato. **Vestuario**: Gwen Wakeling. **Intérpretes**: Ron Rondell (*Eddie Candell*), Elaine Stewart (*Carla Angelo*), Debra Paget (*Linda Marlow*), Anthony Caruso (*Andy Damon*), Gregg Palmer (*Teniente Fisher*), Monts Ankrum (*Capitán Davis*). **Duración aprox.**: 82 min.

Randell, un convicto con permiso carcelario se ve expuesto a la explosión de una bomba de cobalto, y se va convirtiendo en un hombre de acero.

Mysterious Island (1951)

Director: Spencer G. Bennet. **Producción**: Columbia Pictures. **Productor**: Sam Katzman. **Argumento**: basado en la novela "La isla misteriosa" de Julio Verne. **Guión**: Lewis Clay, Royal K. Cole, George H. Plympton. **Fotografía**: Fayte Brown, **Música**: Mischa Bakaleinikoff. **Montaje**: Earl Turner. **Intérpretes**: Richard Crane (*Capitán Harding*), Marshall Reed (*Jack Pencroft*). Karen Randle (*Rulu*), Ralph Hodges (*Bert Browit*), Gene Roth (*Capitán Shard*), Leonard Penn (*Capitán Nemo*). Capítulos: 1. Lost in Space. 2. Sinister Savages. 3. Savage Justice. 4. Wild Man at Large. 5. Trail of the Mystery Man. 6. The Pirates Attack. 7. Menace of the Mercurians. 8. Between Two Fires. 9. Shrine of the Silver Bird. 10. Fighting Fury. 11. Desperate Chance. 12. Mystery of the Mine. 13. Jungle Downfall. 14. Men from Tomorrow. 15. The Last of the Mysterious Island. **Otras versiones**: "The Mysterious Island" ("La isla misteriosa") (Lucien Hubbard, Maurice Turner, Benjamin Christensen, 1929). "Mysterious Island" ("La isla misteriosa") (Cy Endfield, 1961). "La isla misteriosa" (Juan Antonio Bardera, 1972).

Adaptación libre de la novela de Verne.

The Neanderthal Man (1953)

Director: E. A. Dupont. **Producción**: Global Productions. **Productores / Guionistas**: Aubrey Wisberg, Jack Pollexfen. **Fotografía**: Stanley Cortez. **Música**: Albert Glasser. **Montaje**: Fred Feitshans, Jr. **Dirección artística**: Walter Koestler. **Intérpretes**: Robert Shayne (*profesor Groves*), Richard Crane (*Dr. Ross Harkness*), Doris Merrick (*Ruth Marshall*), Joyce Terry (*Jan*), Robert Long (*Jim Oakes*), Dick Rich (*Sheriff Andrews*). **Duración aprox.**: 77 min.

Un científico inyecta un suero de su invención a una mujer y la hace regresar al estado de simio, intentando luego inyectarse el suero él mismo.

The Night the World Exploded (1957)

Director: Fred F. Sears. **Producción**: Clover. **Productor**: Sam Katzman. **Guión**: Jack Natteford, Luci Ward. **Fotografía**: Benjamin H. Kline. **Dirección musical**: Ross DiMaggio. **Montaje**: Paul Borofsky. **Dirección artística**: Paul Palmentola. **Decorados**: Sidney Clifford. **Intérpretes**: Kathryn Grant (*Laura Hutchinson*), William Leslie (*Dr. David Conway*), Tristram Coffin (*Dr. Ellis Morton*), Raymond Greenleaf (*Gobernador Cheney*), Charles Evans (*General Bartes*), Frank Scannell (*Sheriff Quinn*). **Duración aprox.**: 64 min.

David Conway, un sismólogo, inventa un artefacto que predice los cambios en la corteza terrestre y descubre un elemento nuevo que provoca un amnento de los terremotos.

Not of This Earth (1956)

Director / Productor: Roger Gorman, **Producción**: Los Altos. **Guión**: Charles B. Griffith, Mark Hanna. **Fotografía**: John Mescall. **Música**: Ronald Stein. **Montaje**: Charles Gross. **Efectos especiales**: Paul Blaisdell. **Intérpretes**: Paul Birch (*Paul Johnson*), Beverly Garland (*Nadine Storey*), Morgan Jones (*Harry Sherbourne*), William Roerick (*Dr. Frederick W. Rochelle*), Jonathan Haze (*Jeremy Perrin*). Richard Miller (*Joe Piper*). **Duración aprox.**: 67 min. **Nueva versión**: “Not of This Earth” (Jim Wynorski, 1988).

Un alienígena con apariencia humana necesita sangre de los terrícolas para volver a su planeta de origen.

On the Beach (La hora final) (1959)

Director / Productor: Stanley Kramer. **Producción**: Stanley Kramer Lomitas Production. **Argumento**: basado en la novela homónima de Nevil Shute. **Guión**: John Paxton. **Fotografía**: Giuseppe Rotunno. **Efectos fotográficos especiales**: Linwood G. Dunn. **Fotografía carreras de coches**: Daniel Fapp. **Música**: Ernest Gold. **Montaje**: Frederic Rnudtson, **Diseño de producción**: Rudolph Sternad. **Dirección artística**: Femando Carrere. **Vestuario**: Joe King. **Maquillaje**: John O'Gorman,
Frank Prehoda. **Efectos especiales**: Lee Zavitz. **Intérpretes**: Gregory Peck (*Comandante Dwight Towers*), Ava Gardner (*Moira Davidson*), Fred Astaire (*Julian Osborn*), Anthony Perkins (*Peter Holmes*), Donna Anderson (*Mary Homes*), John Tate (*Almirante Bridie*). **Duración aprox.**: 134 min. **Estreno**: Madrid: Lope de Vega: 17 de abril de 1960.

La humanidad provoca su propio exterminio y la tragedia inminente se refleja en una serie de dramas individuales de los distintos personajes.

Phantom from Space (1953)

Director *1* **Productor**: W. Lee Wilder. **Producción**: Planet Filmplays. **Guión**: Bill Raynor, Myles Wilder. **Fotografía**: William Clothier. **Efectos fotográficos**: Howard A. Anderson. **Música**: William Lava. **Montaje**: George Gale. **Efectos especiales**: Alex Weiden. **Intérpretes**: Ted Cooper (*Teniente Hazen*), Rudolph Anders (*Dr. Wyatt*), Noreen Nash (*Barbara Randall*), James Seay (*Mayor Andrews*), Hairy Landers (*Teniente Bowers*), Dick Sands (*Fantasma*). **Duración aprox.**: 72 min.

Un alienígena se estrella con su nave en la Tierra junto a un observatorio. Dos científicos lo llevan a su laboratorio donde finalmente muere.

The Phantom from 10.000 Leagues (1956)

Director: Dan Milner. **Producción**: Milner Bros. **Productores / Montaje**: Jack Milner, Dan Milner. **Argumento**: Dorys Lukather. **Guión**: Lou Rusoff. **Fotografía**: Biydon Baker. **Dirección artística**: Earl Harper. **Efectos especiales**: Jack Milner. **Intérpretes**: Kent Taylor (*Ted Baxter*), Cathy Downs (*Lois King*), Michael Whalen (*Profesor King*), Philip Pine (*George Thomas*), Vtvi Janiss (*Ethel Hall*), Rodney Bell (*Bill S. Grant*). **Duración aprox.**: 80 nnn.

Baxter, un oceanógrafo, llega a una playa para investigar las muertes misteriosas causadas por un extraño fantasma marino, que, movido por una luz atómica, es el guardián de depósitos submarinos de uranio.

Plan 9 from Outer Space (1956)

Director / Productor / Guión / Montaje: Edward D. Wood, Jr. **Producción**: Reynolds Pictures. **Productor ejecutivo**: J. Edward Reynolds. **Fotografía**: William Thompson. **Música**: Gordon Zahler. **Decorados**: Harry Reif. **Vestuario**: Dick Chaney. **Maquillaje**: Tom Bartholomew. **Efectos especiales**: Charles Duncan. **Intérpretes**: Bela Lugosi (*viejo*). Vampira (*vieja*), Gregory Walcott (*Jeff Trent*), Mona McKinnon (*Paula Trent*), Duke Moore (*Teniente Harper*), Tom Keene (*Coronel Tom Edwards*). **Duración aprox.**: 79 min. **Título de rodaje**: "Grave Robbers from Outer Space".

Los extraterrestres intentan conquistar la Tierra convirtiendo a los muertos en zombies.

Project Moonbase (1953)

Director: Richard Talmadge. **Producción**: Galaxy Productions. **Productor**: Jack Seaman. **Guión**: Robert A. Heinlein, Jack Seaman. **Fotografía**: Willard Thompson. **Música**: Herschel Burke Gilbert. **Montaje**: Roland Gross. **Diseño de producción**: Jerome Pycha, Jr. **Efectos especiales**: Jacques Fresco. **Intérpretes**: Donna Martell (*Coronel Breiteis*), Ross Ford (*Mayor Moore*), Larry Johns (*Dr. Wernher*), Hayden Rorke (*General Greene*), Herb Jacobs (*Dr. Roundtree*), Barbara Morrison (*Polly Prattles*). **Duración aprox.**: 63 min.

Un espía ocasiona un accidente en un alunizaje, por lo que los astronautas Breiteis y Moore se quedan sin poder volver a la Tierra, y

celebran su casamiento por satélite.

Queen of Outer Space (1958)

Director: Edward Bernds, **Producción**: Allied Artists. **Productor**: Ben Schwalb. **Argumento**: Ben Hecht, **Guión**: Charles Beaumont. **Fotografía**: William Whitley. **Música**: Marim Skiles. **Montaje**: William Austin. **Dirección artística**: David Milton. **Decorados**: Joe Kish. **Vestuario**: Sid Mintz, Irene Caine, Sophia Scott Stutz, Neva Bourne. **Vestuario Zsa Zsa Gabor**: Thomas Pierce. **Maquillaje**: Emile LaVigne, John Holden. **Efectos especiales**: Milt Rice. **Intérpretes**: Zsa Zsa Gabor (*Talleah*), Eric Fleming (*Neil Patterson*), Laurie Mitchell (*Yllana, reina de Venus*), Paul Birch (*Profesor Konrad*), Patrick Waltz (*Teniente Larry Turner*), Dave Willock (*Teniente Michael Cruze*). **Duración aprox**: 80 min. Color. Cinemascope. **Título de rodaje**: "Queen of the Universe".

La reina de Venus, tras exterminar a todos los machos de su planeta, intenta destruir la Tierra con su rayo desintegrador.

Radar Men from the Moon (1952)

Director: Fred Brannon. **Producción**: Republic Pictures. **Productor asociado**: Franklyn Adreon. **Guión**: Ronald Davidson, **Fotografía**: John MacBurnie. **Música**: Stanley Wilson. **Efectos especiales**: Howard Lydecker, Theodore Lydecker, **Intérpretes**: George Wallace (*Capitán Cody*), Ahne Towne (*Joan Gilbert*), Roy Barcroft (*Retik*), William Blakewell (*Ted Richards*), Clayton Moore (*Gräber*), Bob Stevenson (*Daly*). Capítulos: 1. Moon Rocket. 2. Molten Terror. 3. Bridge of Death. 4. Flight to Destruction. 5. Murder Car, 6. Hills of Death. 7. Human Targets, 8. The Enemy Planet, 9. Battle in the Stratosphere. 10. Mass Execution. 11. Planned Pursuit. 12.
Take-off
to Eternity. **Nota**: En 1966 este serial con un nuevo montaje fue distribuido con el título "Retik, the Moon Menace".

Rodada aprovechando material de archivo y *atrezzo* de anteriores películas, falsea totalmente la realidad científica, llegando a olvidar la necesidad de trajes espaciales en la Luna, e ignorando los cambios de gravedad en el espacio.

Red Planet Mars (1952)

Director: Harry Horner. **Producción**: Melaby Pictures. **Productores**: Anthony Veiller, Donald Hyde. **Argumento**: basado en la obra "Red Planet" de John L. Balderston y John E. Hoare. **Guión**: John L. Balderston y Anthony Veiller. **Fotografía**: Joseph Biroc, **Música**: Mahlon Merrick. **Montaje**: Francis Lyon. **Dirección artística**: Charles D. Hall. **Intérpretes**: Peter Graves (*Chris Cronyn*), Andrea King (*Lynda Cronyn*), Herbert Berghof (*Franz Cahier*), Walter Sande (*Almirante Carey*), Marvin Miller (*Arjenian*), Orley Lindgren (*Stewart Cronyn*). **Duración aprox.**: 87 min. **Título de rodaje**: "Miracle from Mars".

Aprovechando el pavor al comunismo de la América de los primeros años cincuenta, narra la historia de cómo se reciben en Rusia y Estados Unidos unos supuestos mensajes de Marte, planeta utópico en la película, que dan lugar a un posible nuevo orden mundial.

Return of the Fly (El regreso de la mosca) (1959)

Director / Guión: Edward L. Bernds. **Producción**: Associated Producers. **Productor**: Bernard Glasser. **Argumento**: basado en el relato "The Fly" de George Langelaan. **Fotografía**: Brydon Baker. **Música**: Paul Sawtell, Ben Shefter, **Montaje**: Richard C. Meyer **Dirección artística**: Lyle R. Wheeler, John Mansbridge, **Decorados**: Walter M. Scott, Joseph Kish. **Maquillaje**: Hal Lierley. **Intérpretes**: Vincent Price (*François Delambre*). Brett Halsey (*Philippe Delambre*), John Sutton (*Inspector Beacham*), David Frankhain (*Alan Hinds*), Dan Seymour (*Max Berthold*), Danielle De Metz (*Cecile Bonnard*). **Duración aprox**: 78 min. Cinemascope. **Secuela de**: "The Fly" ("La mosca", Kurt Neumann, 1958). **Estreno**: Madrid: Renoir: 16 de septiembre de 1988.

El hijo del científico que transformó parte de su cuerpo en mosca al realizar un experimento, recopila los materiales de su padre y repite la experiencia convirtiéndose, a su vez, parcialmente en mosca.

Revenge of the Creature (1955)

Director: Jack Arnold. **Producción**: Universal International. **Productor / Argumento**: William Alland. Basado en los personajes creados por

Maurice Zimm, Harry Essex, Jack Arnold, William Alland. **Guión**: Martin Berkeley. **Fotografía**: Charles S. Welboume. **Música**: Herman Stein. **Supervisión musical**: Joseph Gershenson, **Montaje**: Paul Weatherwax. **Dirección artística**: Alfred Sweeney, Alexander Golitzen. **Decorados**: Russell A. Gausman, Julia Heron. **Vestuario**: Jay Morley, Jr. **Maquillaje**: Bud Westmore. **Diseño de la criatura**: Jack Kevan, Millicent Patrick, Bud Westmore, Jack Arnold. **Efectos especiales**: Fred Knoth. **Intérpretes**: John Agar (*Profesor Ferguson*), Lori Nelson (*Helen Dobson*), John Bromfield (*Joe Hayes*), Nestor Paiva (*Lucas*), Robert B. Williams (*George Johnson*). **Duración aprox.**: 82 min. 3-D. **Secuela de**: "Creature from the Black Lagoon" ("La mujer y el monstruo") (Jack Arnold, 1954).

Una extraña criatura submarina es capturada y conducida a un gran acuario en Florida, donde dos ictiólogos intentan adiestrarla. La criatura luchará por volver a ser libre.

Riders to the Stars (1954)

Director: Richard Carlson. **Producción**:
A-Men
Productions. **Productor**: Ivan Tors. **Guión**: Curt Siodmak. **Fotografía**: Stanley Cortez. **Música**: Harry Sukman. **Montaje**: Herbert L. Strock (supervisión). **Dirección artística**: Jerome Pycha, Jr. **Efectos especiales**: Harry Redmond, Jr. (Director). **Efectos mecánicos**: Jack R. Glass. **Intérpretes**: William Lundigan (*Richard Stanton*), Herbert Marshall (*Dr. Donald Stanton*), Richard Carlson (*Jerry Lockwood*), Martha Hyer (*Jane Flynn*), Dawn Addams (*Susan Manners*), Robert Koines (*Walter Gordon*). **Duración aprox.**: 81 min. Color.

Un científico intenta capturar un meteoro, para descubrir por qué no se quema con los rayos cósmicos fuera de la atmósfera terrestre.

Robot Monster (1953)

Director / Productor: Phil Tucker. **Producción**: Three-Dimensional Pictures. **Guión**: Wyott Ordung. **Fotografía**: Jack Greenhalgh. **Música**: Elmer Bernstein. **Montaje**: Merrill White. **Vestuario**: Herbert Luft. **Vestimenta monstruo**: George Barrows. **Efectos especiales**: Jack Rabin, David Commons. **Intérpretes**: George Barrows (

Ro-Man
), Gregory Moffett (*Johnny*), George Nader (*Roy*), Claudia Barrett (*Alice*), John Mytong (*el profesor*), Selena Royale (*Martha*). **Duración aprox.**: 62 min. 3-D. **Título de rodaje**: "Monsters from Mars".

Es el sueño de un niño en el que todos los terrícolas han sido exterminados por el "rayo que calcina" y sólo sobrevive la familia de un científico que ha inventado un suero inmunológico.

The Rocket Man (1954)

Director: Oscar Rudolph. **Producción**: Panoramic. **Productor**: Leonard Goldstein. **Argumento**: George W. George, George F. Slavin. **Guión**: Lenny Bruce, Jack Henley. **Fotografía**: John Seitz. **Música**: Lionel Newman. **Montaje**: Paul Weatherwax. **Dirección artística**: George Patrick. **Intérpretes**: George Winslow (*Timmy*), Spring Byington (*Amelia Brown*), Charles Coburn (*Mayor Ed Johnson*), Anne Francis (*June Brown*), John Agar (*Tom Baxter*). **Duración aprox.**: 79 min. Color.

Un huérfano recibe de un extraterrestre un arma cuyos rayos obligan al que los recibe a decir la verdad. Adoptado por un juez de paz, finalmente utilizan el arma para librarse de un desaprensivo.

Rocketship X-M (Cohete K-1) (1950)

Director / Productor / Guión: Kurt Neumann. **Producción**: Lippert Pictures. **Director de diálogos**: Clarence Marks. **Diálogos adicionales**: Orville Hampton. **Fotografía**: Karl Struss. **Efectos fotográficos especiales**: Jack Rabin, Irving Block. **Música**: Ferde Grofé. **Montaje**: Hairy Gerstad. **Diseño de producción**: Theobold Holsopple. **Decorados**: Clarence Steensen. **Vestuario**: Richard Staub (supervisión). **Maquillaje**: Don Cash. **Efectos especiales**: Don Stewart. **Intérpretes**: Lloyd Bridges (*Floyd Graham*), Osa Massen (*Lisa Van Horne*), John Emery (*Dr. Karl Ekstrom*), Noah Beery, Jr. (*Bill Corrigan*), Hugh
O'Brien
(*Harry Chamberlain*), Morris Ankrum (*Dr. Robert Fleming*). **Duración aprox.**: 78 min. Blanco y negro y secuencias coloreadas en rojo. **Estreno**: Madrid: Capitol: 5 de abril de 1954.

Una expedición que quiere llegar a la Luna, aterriza por error en Marte,

viéndose atacada por los supervivientes de una raza superior, que vivió allí y que fue destruida por un holocausto nuclear.

She Devil (1957)

Director / Productor: Kurt Neumann. **Producción**: Regal Films. **Argumento**: basado en el relato "The Adaptive Ultimate" de John Jessel (Stanley G. Weinbaum), **Guión**: Carroll Young, Kurt Neumann. **Fotografía**: Karl Struss. **Música**: Paul Sawtell, Bert Shefter. **Dirección artística**: Theobold Holsopple. **Decorados**: Walter M. Scott, Chester Bayhi. **Intérpretes**: Mari Blanchard (*Kyra Zelas*), Jack Kelly (*Dr. Daniel Scott*), Albert Dekker (*Dr. Bach*), John Archer (*Kendall*), Fay Baker (*Señora Kendall*). **Duración aprox.**: 77 min.

Un suero descubierto para curar enfermedades produce tendencias criminales. Una mujer inyectada asesina a la esposa de un millonario con el que se casa y al que también acaba asesinando.

The Snow Creature (1954)

Director / Productor: W. Lee Wilder. **Producción**: Planet Filmplays. **Guión**: Myles Wilder. **Fotografía**: Floyd D. Crosby. **Música**: Manuel Compinsky. **Montaje**: Jodie Copelan. **Dirección artística**: Frank Sylos. **Efectos especiales**: Lee Zavitz. **Intérpretes**: Paul Langton (*Frank Parrish*), Leslie Denison (*Peter Wells*), Teru Shimada (*Subra*), Rollin Moriyama (*Leva*), Robert Kino (*Karma*), Robert Hinton (*gerente línea aérea*). **Duración aprox.**: 80 min.

Descubierto por una expedición científica, el Yeti es enviado a Los Angeles, pero se escapa de su jaula, siendo finalmente muerto.

The Space Children (1958)

Director: Jack Arnold. **Producción**: William Alland Productions. **Productor**: William Alland. **Argumento**: Tom Filer, **Guión**: Bernard C. Schoenfeld. **Fotografía**: Ernest Laszlo. **Efectos fotográficos especiales**: John P. Fulton. **Música**: Nathan Van Cleave. **Montaje**: Terry Morse. **Dirección artística**: Mal Pereira, Roland Anderson, **Decorados**: Sam

Comer, Frank McKelvy. **Maquillaje**: Wally Westmore. **Intérpretes**: Michel Ray (*Bud Brewster*), Adam Williams (*Dave Brewster*), Peggy Webber (*Anne Brewster*), John Washbrook (*Tim*), Jackie Coogan (*Hank Johnson*), Sandy Descher (*Eadie Johnson*). **Duración aprox.**: 69 min. **Titulo de rodaje**: "The Egg".

Un "cerebro espacial" controla a los científicos de una base estadounidense para hacer fracasar el lanzamiento de una nave que situaría en el espacio una bomba de hidrógeno.

Space Master X-7 (1958)

Director: Edward Bernds. **Producción**: Regal Films, **Productor**: Bernard Glasser. **Guión**: George Worthing Yates, Daniel Mainwaring. **Fotografía**: Brydon Baker. **Música**: Josef Zimanich. **Montaje**: John F. Link. **Diseño de producción**: Edward Shiells. **Decorados**: Harry Reif. **Vestuario**: Clark Ross. **Maquillaje**: Robert Littlefield. **Intérpretes**: Bill Williams (*John Hand*), Robert Ellis (*Joe Rattigan*), Lyn Thomas (*Laura Greeting*), Paul Frees (*Dr. Charles Pommer*), Joan Bany (*señorita Meyers*), Thomas Browne Henry (*Profesor West*). **Duración aprox.**: 71 min. Regalscope.

John y Joe, dos agentes de seguridad, son enviados a investigar una nave espacial que ha vuelto a la Tierna cubierta de hongos que al mezclarse con la sangre crecen y devoran lo que encuentran.

Superman and the Mole Men (1951)

Director: Lee Sholem. **Producción**: Barney A. Sarecky para Lippert Pictures. **Productores**: Robert Maxwell, Barney A. Sarecky. **Argumento**: basado en los personajes creados por Jerry Siegel y Joe Shuster. **Guión**: Richard Fielding (Robert Maxwell). **Director de diálogos**: Stephen Carr. **Fotografía**: Clark Ramsey. **Música**: Darrell Calker. **Montaje**: Al Joseph. **Dirección artística**: Ernst Fegté. **Vestuario**: Izzy Berne. **Maquillaje**: Harry Thomas. **Efectos especiales**: Ray Mercer. **Intérpretes**: George Reeves (*Clark Kent/Superman*), Phyllis Coates (*Lois Lane*), Jeff Corey (*Luke Benson*), Waiter Reed (*Bill Corrigan*), Jack Banbury, Billy Curtis, Jerry Marvin, (*hombres topo*). **Duración aprox.**: 67 min.

Enviado a Silsby como reportero de la perforación del pozo de petróleo más hondo del mundo. Clark Kent se encuentra con los hombres topo

que salen al exterior. La población de Silsby quiere acabar con ellos y Superman lo impide.

Tarantula (1955)

Director: Jack Arnold, **Producción**: Universal International. **Productor**: William Alland, **Argumento**: Jack Arnold, Robert M. Fresco. **Guión**: Robert M, Fresco, Martin Berkeley. **Fotografía**: George Robinson. **Efectos fotográficos especiales**: Clifford Sline, David S. Horsley, **Música**: Henry Mancini. **Supervisión musical**: Joseph Gershenson. **Montaje**: William M. Morgan. **Dirección artística**: Alexander Golitzen, Alfred Sweeney. **Decorados**: Russell A. Gausman, Ruby Leavitt. **Vestuario**: Jay A. Motley, Jr. **Maquillaje**: Bud Westmore, Millicent Patrick, JackKevan. **Intérpretes**: John Agar (*Dr. Matt Hastings*), Mara Corday (*Stephanie Clayton*), Leo G. Carroll (*Profesor Gerald Deemer*), Nestor Paiva (*Sheriff Jack Andrews*), Ross Elliott (*Joe Burch*), Ed Rand (*Teniente John Nolan*). **Duración aprox.**: 80 min.

Una pequeña araña se escapa hacia el desierto después de que el Dr. Hastings le inyecte nutrientes especiales. Allí se vuelve gigantesca, hasta el punto de devorar automóviles. Finalmente puede ser reducida con napalm.

Target Earth (1954)

Director / Montaje: Sherman A. Rose. **Producción**: Abtcon Pictures. **Productor**: Herman Cohen. **Argumento**: basado en el relato "Deadly City" de Ivar Jorgenson (Paul W. Fairman). **Guión**: William Raynor. **Supervisión guión**: Dolores Rubin. **Fotografía**: Guy Roe. **Dirección musical**: Paul Dunlap. **Dirección artística**: James Sullivan. **Decorados**: Morris Hoffman. **Maquillaje**: Stanley Orr. **Efectos especiales**: Dave Koehler. **Intérpretes**: Richard Denning (*Frank Brooks*), Kathleen Crowley (*Nora King*), Richard Reeves (*Jim Wilson*), Virginia Grey (*Vicki Harris*), Robert Roark (*Davis*), Mort Marshall (*Oris*). **Duración aprox.**: 75 min.

Nora se despierta y encuentra su ciudad amenazada por los robots y ve con horror cómo matan a la población con rayos de la muerte.

Teenage Caveman (1958)

Director / Productor: Roger Corman. **Producción**: Malibu Productions. **Guión: R**. Wright Campbell. **Fotografía**: Floyd Crosby. **Música**: Albeit Glasser. **Montaje**: Irene Morra (supervisión). **Vestuario**: Marjorie Corso. **Intérpretes**: Robert Vaughn (*el joven*), Leslie Bradley (*el padre*), Darrah Marshall (*la muchacha*), Frank De Kova (*el villano*), Robert Shayne, Ed Nelson. **Duración aprox.**: 65 min. Superama. **Título alternativo**: "Prehistoric World". Scope.

Un joven habitante de unas cavernas intenta escapar de las rígidas normas de su tribu. Para ello cruza el río, desobedeciendo a su padre, y allí, en lugar de un monstruo encuentra a un anciano por el cual sabemos que no estamos en la prehisloria sino en un postholocausto nuclear.

Teenage Monster (1957)

Director / Productor: Jacques Marquette. **Producción**: Marquette Productions. **Argumento**: Jacques Marquette, Ray Buffum. **Guión**: Ray Buffum. **Fotografía**: Taylor Byars, Jacques Marquette. **Música**: Walter Greene. **Montaje**: Irving Schoenberg. **Vestuario**: Jerry Bos. **Maquillaje**: Jack P. Pierce. **Intérpretes**: Anne Gwynne (*Ruth Cannon*), Gloria Castillo (*Kathy North*), Stuart Wade (*Sheriff Bob*), Gilbert Perkins (*Charles Cannon*), Charles Courtney (*Marv Howell*), Norman Leavitt (*Ed*). **Duración aprox.**: 65 min. **Título en televisión**: "Meteor Monster".

Los rayos de un misteriosa meteorito convierten a un hombre en un monstruo criminal. A pesar de estar protegido y encerrado por su propia madre, su carrera criminal continúa.

Teenagers from Outer Space (1959)

Director / Productor / Guión / Fotografía / Montaje / Efectos especiales: Tom Graeff. **Producción**: Topaz Film Corporation. **Intérpretes**: David Love (Tom Graeff) (*Derek*), Dawn Anderson (*Betty Morgan*), Harvey B. Dunn (*abuelo Morgan*), Bryan Grant (*Thor*), Tom Lockyear (*Joe Rogers*), Robert King Moody (*capitán de la nave*). **Duración aprox.**: 85 min. **Títulos de rodaje**: "The Boy from Outer Space", "Invasion of the Gargons".

Unos alienígenas adolescentes invaden la Tierra en sus platillos volantes con la idea de buscar alimentos para sus manadas de langostas gigantes.

Terror from the Year 5.000 (1958)

Director / Productor / Argumento / Guión: Robert J. Gurney, Jr. **Producción**: La Jolla Productions. **Argumento**: inspirado en el relato "Bottle Baby" de Henry Slesar. **Fotografía**: Arthur Florman. **Montaje**: Dede Allen. **Dirección artística**: Bill Hoffman. **Maquillaje**: Rudolph Listz. **Intérpretes**: Ward Costello (*Robert Hedges*), Joyce Holden (*Claire Erling*), Frederic Downs (*Profesor Howard Erling*), John Stratton (*Victor*), Salome Jens (*mujer del futuro*), Fred Herrick (*Angelo*). **Duración aprox.**: 74 min. **Títulos de rodaje**: "Girl from
5000 A. D.",
"Terror from
5000 A. D.".

Victor y Howard Erling consiguen materializaren el presente a los seres del futuro. Una mujer del año 5000 intenta revitalizar la raza humana en peligro de extinción, pero es destruida cuando comprueban que produce contaminación radiactiva.

Them! (La humanidad en peligro) (1954)

Director: Gordon Douglas. **Producción**: Warner Bros. **Productor**: David Weisbart. **Argumento**: George Worthing Yates. **Adaptación**: Russell Hughes. **Guión**: Ted Sherdeman. **Fotografía**: Sid Hickox. **Música**: Brortislau Kaper. **Montaje**: Thomas Reilly. **Dirección artística**: Stanley Fleisher. **Decorados**: G. W, Bernstein. **Vestuario**: Moss Mabry. **Maquillaje**: Gordon Bau. **Efectos especiales**: Ralph Ayers. **Hormigas construidas por**: Dick Smith. **Intérpretes**: Edmund Gwenn (*Dr. Harold Medford*), James Whitmore (*Sargento Ben Peterson*), James Amess (*Robert Graham*), Joan Weldon (*Dra. Patricia Medford*), Onslow Stevens (
O'Brien
), Chris Drake (*Ed Blackburn*). **Duración aprox.**: 93 min. **Estreno**: Madrid: Rialto: 8 de octubre de 1962.

La policía descubre a una muchacha deambulando por el desierto en estado de *shock*. Tras oír un extraño grito, descubren que las pruebas atómicas en el desierto han producido una especie de hormigas gigantes.

The Thing from Another World (El enigma… de otro mundo) (1951)

Director / Productor: Howard Hawks. **Codirector**: Christian Nyby. **Producción**: Winchester Pictures. **Argumento**: basado en el relato "Who Goes There?" de Don A. Stuart (John W. Campbell, Jr). **Guión**: Charles Lederer. **Fotografía**: Russell Harlan. **Efectos fotográficos especiales**: Linwood Dunn. **Música**: Dimitri Tiomkin. **Montaje**: Roland Gross. **Dirección artística**: John J. Hughes, Albert S.
D'Agostino.
Decorados: Darrell Silvern, William Stevens. **Maquillaje**: Lee Greenway. **Efectos especiales**: Donald Stewart. **Intérpretes**: Kenneth Tobey (*Capitán Patrick Hendry*), Margaret Sheridan (*Nikki Nicholson*), Robert Cornthwaite (*profesor Carrington*), Douglas Spencer (*Ned "Scotty" Scott*), James Amess (*The Thing*), Dewey Martin (*Bob*). **Duración aprox.**: 86 min. **Título de rodaje**: "The Thing". **Nueva versión**: "The Thing" ("La cosa") (John Carpenter, 1982). **Estreno**: Madrid: Rex: 26 de mayo de 1952.

Una expedición de las fuerzas aéreas de los Estados Unidos descubre un platillo volante enterrado en el hielo y de él recuperan a una extraña criatura que, trasladada a su base, resulta ser un vegetal vampírico que intenta la destrucción de cuanto le rodea.

The 30 Foot Bride of Candy Rock (1959)

Director: Sidney Miller. **Producción**:
D. R. B.
para Columbia. **Productor**: Lewis J. Rachmil. **Argumento**: Lawrence L. Goldman. **Idea original**: Jack Rabin, Irving Block. **Guión**: Rowland Barber, Arthur Ross. **Fotografía**: Frank G. Carson. **Efectos fotográficos especiales**: Jack Rabin, Irving Block, Louis DeWitt. **Música**: Raoul Kraushaar. **Montaje**: Al Clark. **Dirección artística**: William Flannery. **Decorados**: James A. Crowe. **Maquillaje**: Clay Campbell (supervisión). **Intérpretes**: Lou Costello (*Arme. Pinsetter*), Dorothy Provine (*Emmy Lou Raven Pinsetter*), Gale Gordon (*Raven Rossitter*), Jimmy Conlin (*Magruden*), Charles Lane (*Stanford Bates*), Robert Burton (*General*). **Duración aprox**,: 75 min. **Títulos de rodaje**: "Lou Costello and His Thirty Foot Bride", "The Secret Bride of Candy Rock".

El científico Magruder inventa un método de desplazar en el tiempo a

Arnie Pinsetter, pasando de la prehistoria a la guerra civil de los Estados Unidos, permitiéndole también volar y haciendo que su novia crezca de manera alarmante.

This Island Earth (1955)

Director: Joseph Newman. Secuencias adicionales: Jack Arnold. **Producción**: Universal. **Productor**: William Alland. **Argumento**: basado en la novela homónima de Raymond F. Jones. **Guión**: Franklin Coen. Edward G.
O'Callaghan.
Fotografía: Clifford Stine. **Efectos fotográficos especiales**: David S. Horsley, Clifford Stine. **Música**: Herman Stine. **Montaje**: Virgil Vogel. **Dirección artística**: Alexander Golitzen, Richard H. Riedel. **Decorados**: Russell A. Gausman, Julia Heron, **Vestuario**: Rosemary Odell. **Maquillaje**: Bud Westmore. **Intérpretes**: Jeff Morrow (*Exeter*), Rex Reason (*Cal Meacham*). Faith Domergue (*Ruth Adams*), Lance Fuller (*Brack*), Russell Johnson (*Steve Carlson*), Douglas Spencer (*monitor*). **Duración aprox**,: 86 min. Technicolor. **Nota**: Se distribuyó una versión en
8 mm
titulada "War of the Planets".

Los alienígenas de Metaluna, en guerra con los Zahgons, raptan a un grupo de científicos terrícolas a los que obligan a colaborar en sus guerras. Algunos son trasladados a Metaluna, que está al borde de la destrucción.

Tobor the Great (1954)

Director: Lee Sholent. **Producción**: Dudley Pictures. **Productor**: Richard Goldstone. **Argumento**: Carl Dudley. **Guión**: Philip MacDonald, Richard Goldstone. **Fotografía**: John L. Russell, Jr. **Música**: Howard Jackson. **Montaje**: Basil Wrangell. **Dirección artística**: Gabriel Scognamillo. **Maquillaje**: Bob Mark. **Efectos especiales**: Howard Lydecker, Theodore Lydecker. **Intérpretes**: Billy Chapin (*Cadge Robertson*), Taylor Holmes (*Dr. Nordstrom*), Charles Drake (*Dr. Ralph Harrison*), Lew Smith (*Tobor*), Karin Booth (*Janice Robertson*), Steven Geray (*hombre de las gafas*). **Duración aprox.**: 77 min.

El Dr. Nordstrom crea un gran robot que siente emociones y puede recibir impulsos telepáticos. El robot se hace amigo de dos niños, uno de los cuales es el nieto del inventor.

20 Million Miles to Earth (1957)

Director: Nathan Juran. **Producción**: Morningside Productions. **Productor**: Charles H. Schneen **Argumento**: Ray Harryhausen, Charlotte Knight. **Guión**: Bob Williams, Christopher Knopf. **Fotografía**: Irving Lippman, Carlos Ventigmilia. **Dirección musical**: Mischa Bakaleinikoff. **Montaje**: Edwin Bryant. **Dirección artística**: Cary Odell. **Decorados**: Robert Priestley. **Efectos animación**: Ray Harryhausen. **Intérpretes**: William Hopper (*Coronel Colder*), Joan Taylor (*Marisa*), Frank Puglia (*Dr. Leonardo*), John Zaremba (*Dr. Judson Uhl*), Thomas Browne Henry (*General A. D. Macintosh*), Tito Vuolo (*Comisario policía siciliana*). **Duración aprox.**: 84 min. **Título de rodaje**: "The Giant Ymir".

El único espécimen de vida procedente de Venus, parece perdido tras el accidente que sufre una expedición a su regreso a la Tierra. Pero una extraña criatura sobrevive y crece sin cesar.

The 27th Day (1957)

Director: William Asher. **Producción**: Romson. **Productora**: Helen Ainsworth. **Guión**: John Mantley. **Fotografía**: Henry Freulich. **Dirección musical**: Mischa Bakaleinikoff. **Montaje**: Jerome Thoms. **Dirección artística**: Ross Bellah. **Decorados**: Frank A. Tuttle. **Diseño naves**: Ray Harryhausen (del rodaje de "Earth vs the Flying Saucers"). **Intérpretes**: Gene Barry (*Jonathan Clark*), Valerie Branch (Eve Wingate), George Voskovec (*Profesor Klaus Rechner*), Azenath Janti (*Ivan Godofsky*), Arnold Moss (*el extraterrestre*). **Duración aprox.**: 74 min.

Un alienígena da a cinco personas de cinco países distintos unas cápsulas capaces de destruir la vida, ya que quiere instalarse en la Tierra porque su planeta está desapareciendo.

20.000 Leagues Under the Sea (Veinte mil leguas de viaje submarino) (1954)

Director: Richard Fleischer. **Director segunda unidad**: James Havens. **Producción**: Walt Disney Productions. **Argumento**: basado en la novela "Veinte mil leguas de viaje submarino" de Julio Verne. **Guión**: Earl Fenton. **Fotografía**: Franz Planer. **Fotografía submarina**: Till Gabbani. **Efectos fotográficos especiales**: Ralph Hammeras. **Música**: Paul Smith. **Montaje**: Elmo Williams. **Dirección artística**: John Meehan. **Decorados**: Emile Kurt. **Vestuario**: Norman Martien. **Maquillaje**: Lou Hippe. **Efectos especiales**: John Hench, Josh Meador. **Intérpretes**: Kirk Douglas (*Ned Land*), James Mason (*Capitán Nemo*), Paul Lukas (*profesor Pierre Aronnax*), Peter Lorre (*Conseil*), Robert J. Wilke (*primer oficial del Nautilus*), Carleton Young (*John Howard*). **Duración aprox.**: 127 min. Technicolor. Cinemascope. **Premios**: Oscar 1954: Dirección Artística, Decorados, Efectos especiales. **Estreno**: Madrid: Palacio de la Prensa: **24** de octubre de **1955**.

El Capitán Nemo intenta con su sumergible "Nautilus" hundir los barcos de guerra de todos los países para acabar con las luchas en la Tierra.

The Twonky (1953)

Director / Productor / Guión: Arch Oboler, **Producción**: Arch Oboler Productions. **Argumento**: basado en un cuento corto del mismo título de Lewis Padgett [Henry Kuttner]. **Fotografía**: Joseph Biroc. **Música**: Jack Meakin. **Montaje**: Betty Steinberg. **Intérpretes**: Hans Conried (*Kerry West*), Billy Lynn (*Trout*), Janet Warren (*Carotine West*), Gloria Blundell (*Eloise*), Ed Max (*Ed*). **Duración aprox.**: 72 min.

La esposa de un profesor de filosofía le regala a su marido un televisor que es en realidad un robot capaz de dirigir su vida, sus lecturas y sus pensamientos.

The Unearthly (1957)

Director / Productor: Brooke L. Peters. **Producción**: American Broadcast Paramount Theatres, **Argumento**: Jane Mann, **Guión**: Geoffrey Dennis, Jane Mann. **Fotografía**: Merle Connell. **Dirección musical**: Henry Vars, Michael Terr. **Montaje**: Richard Currier. **Dirección artística**: Daniel Hall. **Maquillaje**: Harry Thomas. **Intérpretes**: John Carradine (*Profesor Charles Conway*), Allison Hayes (*Grace Thomas*). Myron Healy (*Mark Houston*), Sally Todd (*Natalie*), Tor

Johnson (*Lobo*). Harry Fleer (*Jedrow*). **Duración aprox.**: 73 min.

El profesor Charles Conway intenta encontrar la fórmula de la inmortalidad y experimenta en una joven, Grace, que ha sufrido una depresión nerviosa, y que finalmente se venga del fracaso del propio profesor.

The Unknown Terror (1957)

Director: Charles Marquis Warren. **Producción**: Emirau Productions. **Productor**: Robert Stabler. **Guión**: Kenneth Higgins. **Fotografía**: Joseph Biroc. **Música**: Raoul Kraushaar. **Montaje**: Fred W. Berger. **Dirección artística**: James W. Sullivan. **Intérpretes**: John Howard (*Dan Matthews*), Mala Powers (*Gina Matthews*), Paul Richards (*Pete Morgan*), Gerald Milton (*Dr. Ramsey*), May Wynn (*Concha*), Duane Gray (*Lino*). **Duración aprox.**: 76 min.

Buscando a su hermano en la selva sudamericana, Gina, en compañía de su marido Dan y un amigo, Pete, llegan a la "gruta de la muerte", donde un científico somete a los nativos a extraños experimentos, convirtiéndolos en monstruos.

Unknown World (1951)

Director / Montaje: Terrell O. Morse. **Producción**: J. A. Rabin - I. A. Block
Productions. **Productores / Argumento / Diseño de producción / Efectos especiales**: Jack Rabin, Irving Block. **Guión**: Millard Kaufman. **Fotografía**: Allen G. Siegler, Henry Freulich. **Música**: Ernest Gold. **Decorados**: Glenn Thompson. **Efectos mecánicos**: Willis Cook. **Intérpretes**: Victor Kilian (*Dr. Jeremiah Morley*), Brace Kellogg (*Wright Thompson*), Otto Waldis (*Dr. Max S. Bauer*), Jim Bannon (*Andy Ostengaard*), Tom Handley (*Dr. James Paxton*), Dick Cogan (*George Coleman*). **Duración aprox.**: 73 min. **Título de rodaje**: "Night without Stars".

Un equipo intenta, con una poderosa perforadora, utilizar el centro de la tierra como refugio antiatómico. Encuentran una cueva, pero una erupción volcánica los devuelve a la superficie.

Untamed Women (1952)

Director: W. Merle Connell. **Producción**: Jewell Enterprise Productions. **Productor**: Richard Kay. **Guión**: George W. Sayre. **Fotografía**: Glen Gano. **Música**: Raoul Kraushaar. **Dirección artística**: Paul Sprank. **Decorados**: James R. Connell. **Efectos especiales**: Paul Sprunk, Alfred Schmid. **Intérpretes**: Mikel Conrad (*Steve*), Doris Merrick (*Sondra*). Richard Monahan (*Benny*), Mark Lowell (*Ed*), Morgan Jones (*Andy*), Midge Ware (*Myra*). **Duración aprox.**: 70 min.

Un piloto de bombardero en la 2.ª Guerra Mundial, rescatado de una balsa salvavidas, cuenta, bajo los efectos del pentotal, cómo llegó a una isla de bellas mujeres y dinosaurios que finalmente perecen en la erupción de un volcán, salvándose sólo él.

Voodoo Woman (1957)

Director: Edward L. Cahn. **Producción**: Carmel Productions. **Productor**: Alex Gordon. **Argumento y guión**: Russell Bender, V.
I. Voss.
Fotografía: Frederick E. West. **Música**: Darrell Calker. **Montaje**: Ronald Sinclair. **Dirección artística**: Don Ament. **Vestuario**: Bob Olivas, **Vestimenta monstruo**: Paul Blaisdell. **Maquillaje**: Carlie Taylor. **Maquillaje especial**: Harry Thomas. **Intérpretes**: Marla English (*Marilyn Blanchard*), Tom Conway (*Dr. Roland Gerard*), Touch Connors (*Ted Bronson*), Lance Fuller (*Rick Brady*), Mary Ellen Kaye (*Susan Gerard*), Paul Blaisdcll (*monstruo*). **Duración aprox**,: 77 min.

Roland Gerard, un extraño doctor, intenta crear un ser humano perfecto utilizando la ciencia y el “vudú”. El resultado es una mezcla de hombre y bestia que no satisface al doctor.

War of the Colossal Beast (1958)

Director / Productor / Argumento / Efectos técnicos especiales: Bert I. Gordon. **Producción**: Carmel Productions. **Guión**: George Worthing Yates. **Fotografía**: Jack Marta. **Música**: Albert Glasser. **Montaje**: Ronald Sinclair (Supervisor). **Dirección artística**: Walter Keller. **Decorados**: Maury Hoffman. **Maquillaje especial**: Jack Young.

Intérpretes: Sally Fraser (*Joyce Manning*), Roger Pace (*Mayor Baird*), Dean Parkin (*Coronel Glenn Manning*), Russ Bender (*Dr. Carmichael*), John McNamara (*neurólogo*), Rico Alaniz (*Sargento Luis Murillo*). **Duración aprox.**: 68 min. Blanco y negro y secuencia en color. **Título de rodaje**: "Revenge of the Colossal Man". **Secuela de**: "The Amazing Colossal Man" ("El gigante ataca") (Bert Gordon, 1957).

Un enorme coloso de instintos salvajes es capturado en México. Llevado a Los Angeles, se escapa, destruye todo lo que encuentra, hasta que, consciente de que obra mal, se destruye a sí mismo.

War of the Satellites (1958)

Director / Productor: Roger Corman. **Producción**: Santa Cruz Productions. **Argumento**: Jack Rabin. Irving Block. **Guión**: Lawrence Louis Goldman. **Fotografía**: Floyd Crosby. **Música**: Walter Greene. **Montaje**: Irene Morra. **Dirección artística**: Daniel Haller. **Decorados**: Harry Reif. **Efectos especiales**: Jack Rabin, Irving Block, Louis DeWitt, **Intérpretes**: Dick Miller (*Dave Boyer*), Susan Cabot (*Sybil Carrington*), Richard Devon (*Dr. Pol Van Ponder*), Eric Sinclair (*Dr. Lazar*), Robert Shayne (*Cole Hodgkiss*), Michael Fox (*Jason Ibn Akad*). **Duración aprox**,: 66 min.

Las Naciones Unidas intentan poner en órbita una nave pilotada, pero los alienígenas crean en el espacio una barrera impenetrable para impedirlo. A pesar de ello, la nave despega y la tripulación supera los obstáculos.

The War of the Worlds (La guerra de los mundos) (1953)

Director: Byron Haskin. **Producción**: Paramount. **Productor**: George Pal. **Argumento**: basado en la novela homónima de H.
G. Wells.
Guión: Barré Lyndon. **Fotografía**: George Barnes. **Efectos ópticos especiales**: Gordon Jennings, Wallace Kelley, Paul K. Lerpae, Ivyl Burks, Jan Domela, Irmin Roberts. **Música**: Leith Stevens. **Montaje**: Everett Douglas. **Dirección artística**: Albert Nozaki, Hal Pereira. **Decorados**: Sam Corner, Emile Kurt. **Vestuario**: Edith Head. **Maquillaje**: Wally Westmore (supervisión). **Intérpretes**: Gene Barry (*Dr. Clayton Forrester*), Ann Robinson (*Sylvia Van Buren*), Les Tremayne (*General Mann*), Robert

Comthwaite (*Dr. Pryor*), Sandro Giglio (*Dr. Bilderheck*), Lewis Martin (*Matthew Collins*). Narrador: *Sir* Cedrid Hardwicke. **Duración aprox.**: 85 min. Color. **Premios**: Oscar 1953: Efectos especiales. **Estreno**: Madrid: Real Cinema: 18 de noviembre de 1954.

Un meteoro cae cerca de una pequeña ciudad californiana. Del meteoro surge un rayo mortal que desintegra personas y objetos. Pronto se descubre que otros meteoros han llegado a la Tierra.

The Werewolf (1956)

Director: Fred F. Sears. **Producción**: Clover. **Productor**: Sam Katzman. **Guión**: Robert E. Kent, James B. Gordon. **Fotografía**: Edwin Linden. **Dirección musical**: Mischa Bakaleinikoff. **Montaje**: Harold While. **Dirección artística**: Paul Palmentola. **Decorados**: Dave Montrose. **Intérpretes**: Steven Ritch (*Duncan Marsh, el hombre lobo*), Don Megowan (*Sheriff Jack Haines*), Joyce Holden (*Amy Standish*), Eleanore Tanin (*Helen Marsh*), Kim Charney (*Chris Marsh*), S. John Launer (*Dr. Emery Forrest*). **Duración aprox.**: 79 min.

Dos científicos, Forrest y Chambers, que intentan curar los efectos de una radiación, utilizan un suero que convierte a su paciente en un hombre lobo.

When Worlds Collide (Cuando los mundos chocan) (1951)

Director: Rudolph Maté. **Producción**: George Pal Productions, Paramount Pictures. **Productor**: George Pal. **Argumento**: basado en la novela homónima de Philip Wylie y Edwin Balmer. **Guión**: Sydney Boehm. **Fotografía**: John F. Seitz, W. Howard Greene. **Música**: Leith Stevens. **Montaje**: Arthur Schmidt. **Dirección artística**: Albert Nozaki, Hal Pereira. **Decorados**: Sam Comer, Ross Dowd. **Vestuario**: Edith Head. **Maquillaje**: Wally Weshnore (supervisión). **Efectos especiales**: Gordon Jennings, Harry Bamdollar. **Intérpretes**: Richard Derr (*Dave Randalt*), Barbara Rush (*Joyce Hendron*), Peter Hanson (*Tony Drake*), John Hoyt (*Sydney Stanton*), Larry Keating (*Dr. Cole Hendron*). **Duración aprox.**: 83 min. Color. **Premios**: Oscar 1951: Efectos Especiales. **Estreno**: Madrid: Coliseum: 25 de enero de 1954.

La Tierra va a chocar contra la estrella Bellus. Un grupo de "elegidos" deciden construir un nuevo "Arca" espacial con la que viajar a Zyra, satélite de Bellus, para intentar comenzar de nuevo…

The Whip Hand (1951)

Director / Diseño de producción: William Cameron Menzies. **Producción**: RKO. **Productor**: Lewis J. Rachmil. **Argumento**: Stanley Rubin, basado en el filme no realizado "The Man He Found" de William Cameron Menzies. **Guión**: Stanley Rubin, George Bricker, Frank L. Moss. **Fotografía**: Nicholas Musuraca. **Música**: Paul Sawtell. **Montaje**: Robert Golden. **Dirección artística**: Carroll Clark, Albert S,
D'Agostino.
Intérpretes: Elliott Reid (*Matt Corbin*), Carla Balenda (*Janet Keller*), Raymond Burr (*Steve Loomis*), Otto Waldis (*Dr. Wilhelm Bucholtz*). **Duración aprox.**: 82 min. **Título de rodaje**: "The Enemy Within".

En una pequeña ciudad de Estados Unidos un grupo de exnazis, que ahora son comunistas, utilizan a los habitantes como conejillos de Indias, para elaborar un germen que tendrá capacidad para destruir a toda la población del país.

The World, the Flesh and the Devil (1959)

Director / Guión: Ranald MacDougall. **Producción**: Sol C. Siegel Harbel Productions. **Productor**: George Englund. **Argumento**: Basado en la novela "The Purple Cloud" de M.
P. Shiel.
Adaptación: Ferdinand Reyher. **Fotografía**: Harold J. Marzorati. **Efectos fotográficos especiales**: Lee LeBlanc, Matthew Yuricich. **Música**: Míklos Rozsa. **Montaje**: Harold F. Kress. **Dirección artística**: William A. Horning, Paul Groesse. **Decorados**: Henry Grace, Keogh Gleason. **Vestuario Inger Stevens**: Kitty Mager. **Maquillaje**: William Tuttle (supervisión). **Efectos mecánicos especiales**: A. Arnold Gillespie. **Intérpretes**: Harry Belafonte (*Ralph Burton*), Inger Stevens (*Sarah Crandall*), Mel Ferrer (*Benson Thacker*). **Duración aprox.**: 95 min. Cinemascope. **Título de rodaje**: "End of the World".

En los Estados Unidos, tras un holocausto nuclear, tres supervivientes, un hombre negro, una muchacha y un aventurero, se enfrentan y luchan

entre ellos para llegar a un acuerdo final.

World Without End (1956)

Director / Guión: Edward Bernds. **Producción**: Allied Artists. **Productor**: Richard Heermance. **Fotografía**: Ellsworth Fredricks. **Música**: Leith Stevens. **Montaje**: Eda Warren. **Dirección artística**: David Milton. **Decorados**: Joseph Kish. **Maquillaje**: Emile LaVigne. **Efectos especiales**: Milton Rice, Jack Rabin, Irving Block. **Intérpretes**: Hugh Marlowe (*John Borden*), Nancy Gates (*Garnet*), Nelson Leigh (*Dr. Galbraithe*), Booth Colman (*Mories*). Rod Taylor (*Herbert Ellis*), Christopher Dark (*Henry Jaffe*). **Duración aprox**: 80 min. Color. Cinemascope.

Cuatro astronautas llegan a la Tierra en el año 2508, encontrándola devastada por una guerra nuclear, habitada por mutantes y arañas gigantes, mientras los supervivientes humanos habitan el subsuelo.

Zombies of the Stratosphere (1952)

Director: Fred C. Brannon. **Producción**: Republic Pictures. **Productor asociado**: Franklyn Adreon. **Guión**: Ronald Davidson, **Fotografía**: John MacBumie. **Música**: Stanley Wilson. **Efectos especiales**: Howard Lydecker, Theodore Lydecker. **Intérpretes**: Judd Holdren (*Larry Martin*), Aline Towne (*Sue Davis*), Wilson Wood (*Bob Wilson*), Lane Bradford (*Marex*), John Crawford (*Roth*), Leonard Nimoy (*Narab*). Capítulos: l. The Zombies Vanguard. 2. Battle of the Rockets. 3. Undersea Agent, 4. Contraband Cargo. 5. The Iron Executioner. 6. Murder Mine. 7. Death on the Waterfront. 8. Hostage for Murder. 9. The Human Torpedo. 10. Flying Gas Chamber. 11. Man vs. Monster. 12. Tomb of the Traitors. **Nota**: En 1958 el serial fue condensado en un largometraje y exhibido con el titulo
“Satan’s
Satellites”.

Una especie de policía espacial descubre y hace fracasar un complicado plan por el que los marcianos pretendían hacer explotar el planeta Tierra, para que Marte ocupara su puesto en la órbita solar y así aprovechar sus condiciones climáticas.

The Mole People *(1956), de Virgil Vogel*

This Island Earth (1955)
de Joseph Newman

PELICULAS SELECCIONADAS

Attack of the Crab Monsters

(1956), de Roger Corman

El humor gamberro de los guiones de Charles Griffith es lo que hace de algunas de las peores *monsters movies* de Roger Corman objeto de gozosa diversión, que no de culto. De ahí que se le deba citar en primer lugar, antes incluso que al propio patrón. No hay que confundirle con los ingenuos creadores de historias terroríficas para quinceañeros acomplejados, que vistas hoy mueven a la risa y al bochorno, ya que, muy al contrario, se trata de un malicioso cerebro aliado con una máquina humana de rodar cine contrareloj.

Attack of the Crab Monsters se abre con la imagen del hongo nuclear, que unida al consabido prólogo marca de la casa, en el que se prometen excitantes experiencias alucinantes, te coloca de bruces ante un espectáculo embromado de principio a fin. Nada más provocativo que construir con materiales de derribo o de deshecho siendo plenamente consciente de ello.

Los primeros compases musicales de la partitura del habitual Ronald Stein, suenan a versión minimalista de las fantasías orquestales de Bernard Herrmann, La asociación de ideas lleva acto seguido a esperar delirios animados propios de un mago como Harryhausen, pero la discreción ahorrativa con que se va mostrando al crustáceo gigante, disipa al instante cualquier comparación. Primero es una pinza, luego un muslito, y sólo en el último rollo el acartonado cangrejo se nos revelará en todo su esplendor anticulinario.

Para que la chica grite en el momento preciso, ni antes, ni después; tampoco es necesario mayor despliegue de efectos especiales del que aquí se da. Pasa *ídem* de *idem* con la jerga cientifista de curso por correspondencia de electrónica aplicada, que se gasta el grupo de despistados argonautas perdidos en una isla del Pacífico, igualita a los atolones donde se hicieron las pruebas atómicas de posguerra.

Corman se siente tan radiactivo como pudieran estarlo Bert I. Gordon o Jack Arnold, por aquella época; con la diferencia de que la voz en *off* le parecía un recurso tan aprovechable, que las mutaciones y crecimientos incontrolados no tenían un aspecto exclusivamente físico. Las desarrolladas criaturas en cuestión, se apropiaban de los pensamientos de los recién llegados, con lo que el aire intelectual adquirido las hacía todavía más bestialmente grotescas.

A pesar de la ironía y el desdén con que Corman inunda la pantalla de marisco pasado, es de justicia recalcar que la *monster movie* le pertenece tanto como a cualquier coetáneo suyo; o incluso más. Su primera producción del año 1954 **The Monster from the Ocean Floor**, mostraba ya a un pedazo de calamar capaz de engullirse un minisubmarino. Pronto fue pasando a mayores, porque las sanguijuelas pantanosas de **Attack of the Giant Leeches** son comparables en voracidad a los mastodontes antediluvianos de su reciente **Carnosaur**, respuesta descarada al advenedizo e infantiloide megalómano del Disney “jurásico”.

Llegados a este punto de no retorno, es el momento de ponerse de parte de la imaginación, que es lo mismo que decir Corman. Muchas de sus viejas ideas, paridas en compañía del genial Charles Griffith, abordadas desde planteamientos técnicos, perderían de

todas todas su encanto ingenioso y burlón. No sé si se podrían resucitar sus cangrejos monstruosos, pero otros de sus seres excéntricos causarían furor en la actualidad. Por ejemplo **The Wasp Woman**, la mujer que se convirtió en avispa al aplicarse un plan de belleza y rejuvenecimiento acelerados.

MIKEL INSAUSTI

The Beast from 20.000 Fathoms

(El monstruo de tiempos remotos, 1953), de Eugène Lourié

Eugène Lourié, realizador de **El monstruo de tiempos remotos**, nacido en Rusia en el año 1905, es más conocido por su labor como director artístico que como realizador. Apasionado de la pintura y de la danza, Lourié huyó de su país después de la revolución y se instaló en París, donde trabajó como decorador de *ballet*. Fue Abel Gance quien, a través de **Napoleón**, le introdujo en el mundo del cine. Después de su colaboración con Gance, Lourié trabajó como director artístico en varios filmes de Jean Renoir (entre ellos **Madame Bovary, Los bajos fondos, La gran ilusión, La Bête Humaine y La regla del juego**) y Max Ophüls (**Werther** y **Suprema decisión**). Siguiendo los pasos de Renoir, Lourié se trasladó a Estados Unidos, donde continuó trabajando con el

realizador francés, siempre en calidad de director artístico (en **This Land is Mine, The Southerner, Memorias de una doncella** y **El río**), actividad que desarrolló en otros filmes de Anatole Litvak, Walter Reisch, Zoltán Korda, Charles Chaplin (**Candilejas**), Richard Quine, Albert Zugsmith (**Confessions of an Opium Eater**), Samuel Fuller (**Corredor sin retorno, Una luz en el hampa**), Michael Anderson, Andrew Marion (**¿Hacia el fin del mundo?**, donde se encargó también de los efectos especiales), Ken Annakin, Robert Siodmak, Bernard Kowalski, Irving Lerner, Curtis Harrington y Dan Curtis. Sus aportaciones como realizador son pocas y se limitan casi por entero al ámbito de la ciencia-ficción de la serie B. **El monstruo de tiempos remotos, The Colossus of New York** (1958), **Behemoth-The Sea Monster** (1959), **Gorgo** (1961) y la para mí desconocida **An Enemy of the People** (1978, codirigida por George Schaeffer).

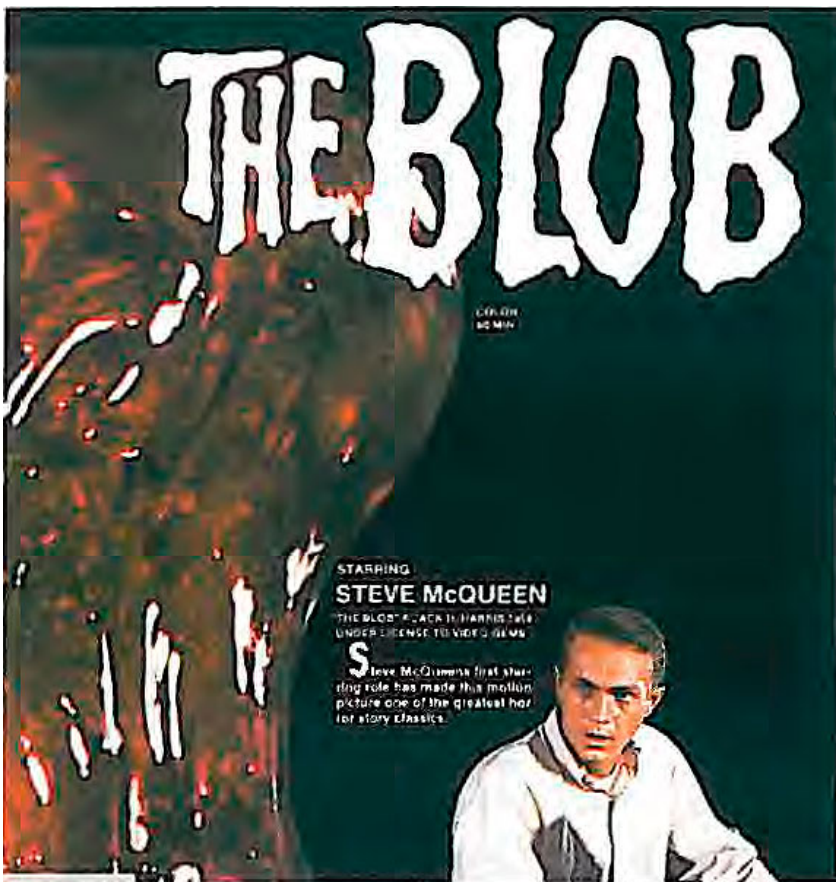
Permanece la incógnita de cómo este frustrado bailarín de *ballet* y cotizado *art director* del viejo Hollywood se vio al frente de un filme de las características de **El monstruo de tiempos remotos**, que no guarda ninguna relación con sus anteriores actividades cinematográficas. Como quiera que sea, y aparte de sus muchas ingenuidades, por otra parte bastante frecuentes en el cine de ciencia-ficción de aquella época, hay dos cosas que nadie puede discutirle al filme: una, histórica, es la de ser el título que inauguró en los años cincuenta la fórmula de las películas con animal, en este caso prehistórico, redivivo a causa de las explosiones atómicas, del que tanto rendimiento extraerían con posterioridad el cine japonés y el propio cine norteamericano; y la sorprendente habilidad mostrada por su director a la hora de animar los muchos periodos muertos del relato, de saber crear una densa atmósfera jugando con la iluminación y las sombras (lo que viene a corroborar las alabanzas de Jean Renoir sobre la imaginación de su antiguo colaborador). **El monstruo de tiempos remotos** tiene su mayor inconveniente en el guión de Lou Mortheim y Fred Freiberger, quienes no hicieron otra cosa que hinchar el relato original de Ray Bradbury en que se basa el filme, más bien apático (“The Fog Horn”), sin preocuparse de incorporar nuevos elementos que lo enriquecieran narrativamente o darle una dinámica suficiente que le permitiera alcanzar una duración más o menos estándar sin que

se notara tanto la labor de “hinchado”; si los ochenta minutos de **El monstruo de tiempos remotos** se aguantan es gracias a la ingeniosa labor de Lourié y por el hecho de ver a Ray Harryhausen poniendo en práctica las enseñanzas de su maestro Willis
O’Brien.
Harryhausen nunca ha ocultado que, fascinado por los dinosaurios de
King-Kong
, “*soñaba con hacer lo mismo y fue así como nació* ***El monstruo de tiempos remotos***”.

José María Latorre

The Blob

(1958), de Irvin S. Yeaworth, Jr.



La amenaza puede venir del espacio. La explicación "científica" sobre su origen puede ser más o menos elaborada.

Puede atacar a un grupo de exploradores o científicos en un paraje remoto, asediar un pueblo aislado (preferentemente al lado del desierto, si el filme de ciencia-ficción es un *cheapie*: es más barato) o acercarse hasta la civilización urbana. Puede ser animal, vegetal (la "*zanahoria pensante*" de **El enigma… de otro mundo**) o

adoptar una forma indescriptible. Puede hacerle frente un héroe al que nadie cree, un grupo que va creciendo de convencidos y/o damnificados y, finalmente, el Ejército.

Pero cuando la amenaza, venida a la Tierra en meteorito, es una masa amorfa de materia viscosa de vivo color frambuesa que crece de tamaño según se va comiendo a los humanos; y cuando lo que amenaza esa mermelada capaz de escurrirse por debajo de las puertas es un plácido pueblo del Medio Oeste filmado en lujurioso color DeLuxe; y cuando los que se enfrentan a la gelatina de frambuesa del espacio son los jóvenes del lugar, salidos de una película playera, ante la previsible incredulidad de unos adultos eminentemente prerockeros… es decir, cuando la ciencia-ficción no nos remite a otros mundos sino al entorno *pop* de una diversión adolescente de fin de semana (al final la masa ataca un cine lleno de parejas *teen* sentadas en la fila de los mancos), entonces estamos hablando de **The Blob** (hasta el título parece un chiste: *blob* significa gafe o metedura de pata, además de glóbulo).

Irónicamente, el filme con el que un joven Steve McQueen trataba de escapar de su incipiente encasillamiento como villano (lo consiguió…: según sus propias palabras, se pasó la película gritando con los ojos desorbitados, "*Hey, todos, que viene Blob*"), escapó, a su vez, de su previsible destino de cine-basura de usar y tirar. Hay películas malas de este subgénero *Teenagers from Outer Space* que desaparecen por el desagüe. Pero otras forman una categoría: las películas (tan) malas que, perversiones de la mirada, pasan a convertirse en filmes de culto, como las de ese Ed Wood que ahora va a resucitar Tim Burton, o como **The Blob**.

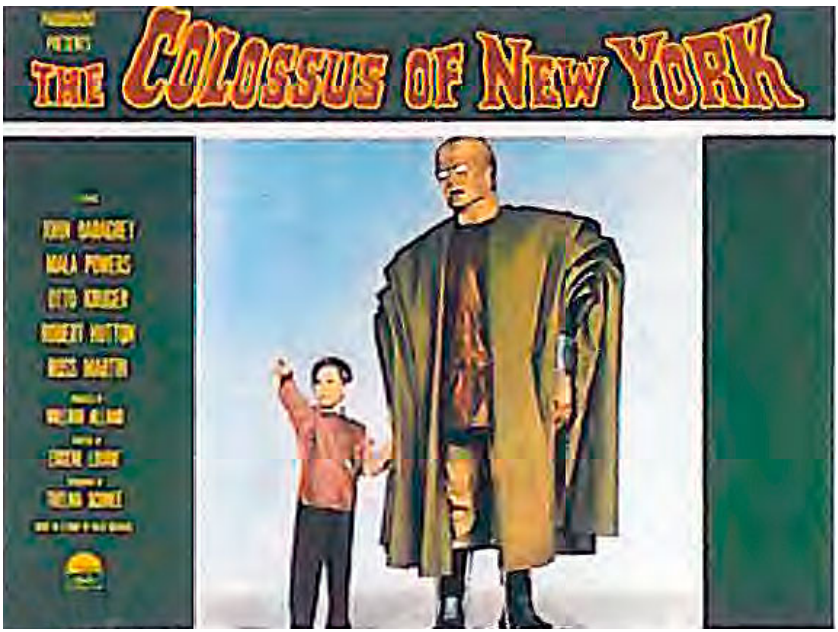
Cuando la vi hace años en la TV inglesa me reí y la olvidé. O eso creía. Como otras criaturas del género fantástico, se resiste a morir y tiende a aparecer(seme) en los lugares más insospechados: en uno de esos divertidos libros sobre las "peores películas del mundo", por ejemplo (las descripciones que se hacen de horrores que uno ha visto hacen tener ganas de volver a verlos), o ahora, en este ciclo. Algo debe tener esta impersonal y voraz natilla *pop* para ver tan prolongada su vida pasada la fecha de caducidad. Mereció una secuela, ya en clave "cómica", en 1972 (**Beware! The Blob**, que, otro chiste, es al parecer la única película dirigida por Larry Hagman, el mismísimo J. R.), y un *remake*, homónimo, en 1988,

dirigido por Chuck Russell. Pero lo mejor estaba por venir: en 1991 se estrenó en el Festival de Chicago **Blobermouth**. Se trata de una audaz "intervención" en la copia original de **The Blob**, a la que se ha cambiado diálogos y argumento: McQueen y el glóbulo cósmico, al que se le ha añadido una ¡boca! con técnicas de animación, son ahora cómicos (!) rivales que luchan por ganarse las risas del público del pueblo. Y las del donostiarra si, como se anuncia, se proyecta esta versión situacionista del "clásico *camp*".

ANTONIO WEINRICHTER

The Colossus of New York

(1958), de Eugène Lourié



En 1958 la Paramount, que apenas había dedicado atención a la ciencia-ficción a pesar de haber producido **La guerra de los mundos** de Byron Haskin, orientó parte de sus esfuerzos a cuatro producciones enmarcables en el género, aunque siempre en términos baratos y rápidos: **I Married a Monster from Outer Space, The Blob, The Space Children** y este **The Colossus of New York** (las dos ultimas impulsadas por el recién contratado productor William Alland) que contrasta la evidente flacidez de los medios puestos en la empresa con la pretensión de seriedad y hondura que tiñe la película.

La música ilustra esa pretensión: un dramático piano, agitado y trascendente acompaña ya a los títulos de crédito. Enseguida se comprueba que, aunque la clásica variación fantástica de Frankenstein esté en el centro del argumento, sus responsables

intentaban en cada momento engordar el drama familiar que se escondía detrás. Porque la curiosidad de este subproducto que tiende siempre a dejar a un lado lo fantástico, reside en el hecho de que todo queda en familia: el doctor que trata de implantar un cerebro en otro cuerpo para conservar la inteligencia demostrada en vida no es otro que el padre del muerto; el ayudante a la fuerza será otro hijo del científico loco; y el niño con el que el monstruo hace migas (no al borde del lago sino en el jardín de casa), es su propio hijo. Un hijo que matará dos veces involuntariamente a su padre: una al provocar el accidente, y otra para liberarle de sus ataduras terrenales.

El monstruo, que sólo alcanza el tremendista Nueva York del título durante un par de minutos y más bien se mueve en el terreno del hogar, tiene otro pequeño aliciente en su clara pertenencia a la era de la electrónica: sus primeros signos de vida son las imágenes que consigue a través de sus ojos luminosos, rayadas e intermitentes como las de un televisor estropeado; y su voz suena como si la electricidad le llegara con cuentagotas. Sólo esos detalles se imponen sobre una realización tan previsible como esquelética, que no tiene tiempo de disimular la urgencia por terminar el relato, sin llegar nunca a apuntalar ese sentido dramático que pretende echar a andar.

RICARDO ALDARONDO

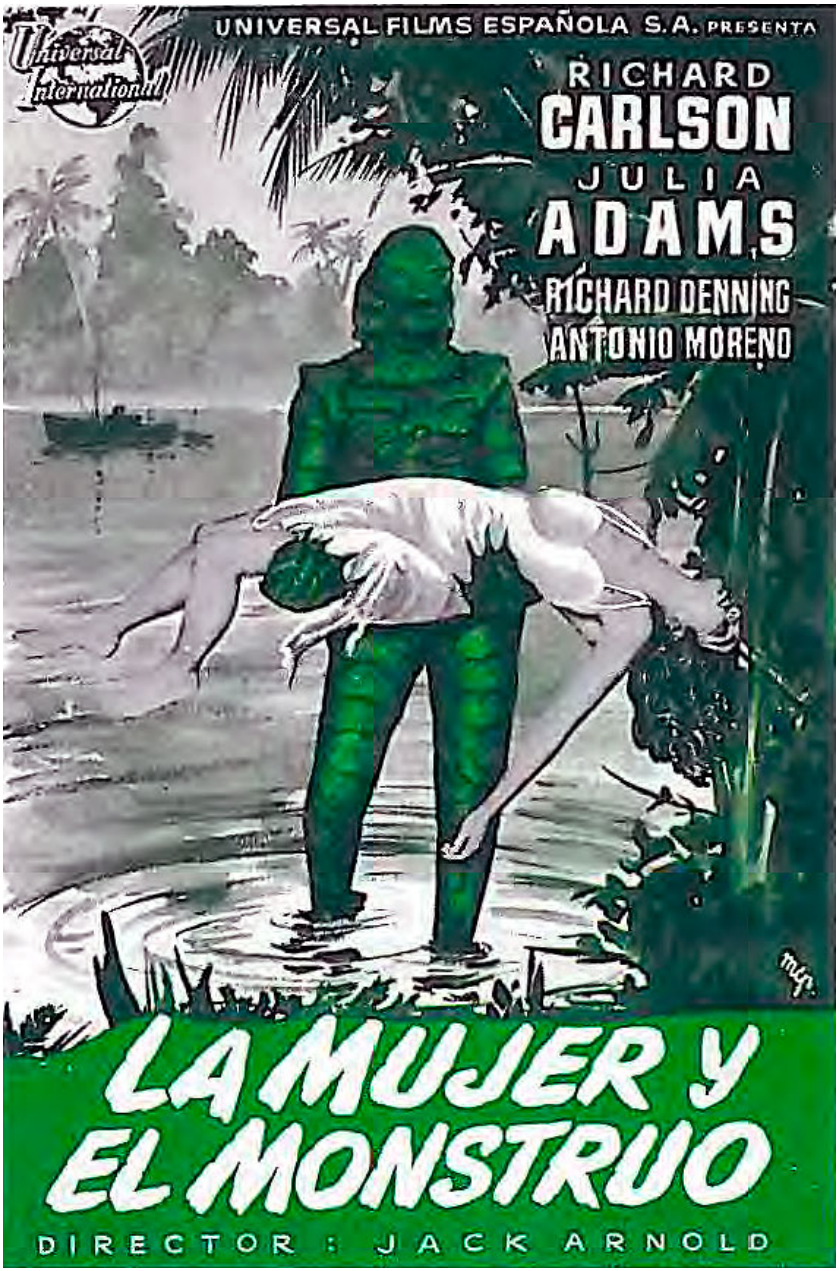
The Creature from the Black Lagoon

(La mujer y el monstruo, 1954), de Jack Arnold

En menos de cuatro minutos aparecen los títulos de crédito, se explica el origen del mundo, la evolución de los océanos y la aparición de las especies animales, unos hombres encuentran un fósil perteneciente a un extraño animal, y conocemos por primera vez una de las extremidades del monstruo que conduce toda la trama. Una proeza de economía de lenguaje y eficacia narrativa muy del gusto de Jack Arnold, que se mantiene durante todo el metraje. Además de mostrar en ese escaso tiempo su capacidad de síntesis, el director colocaba ya uno de sus queridos contrastes entre la gran magnitud del universo y el concreto y reducido espacio donde la aventura tendrá lugar; entre unos pocos personajes y el monstruo desconocido; entre los intrusos civilizados y el ser primitivo que ha sobrevivido a la evolución de las especies, pero esconde bajo su aspecto anfibio sentimientos humanos.

Lo que comienza siendo una simple aventura de investigación con las habituales explicaciones científicas (incluso al cumplir esa norma Arnold sabe ser explícito, concreto e interesante) se convierte enseguida en una perfecta interacción entre dos mundos, el pequeño espacio (el barco) en el que se refugian los civilizados, y las aguas inabarcables en las que se mueve el monstruo amenazador. Unos acechan a los otros y comienza un intercambio de ataques, victorias y bajas que Arnold hace avanzar con una soltura apabullante. Manteniendo un sentido de la intriga sutil, bien medido, equilibrando siempre lo intuido y lo mostrado. Y va introduciendo discreta pero rotundamente las otras lecturas. La tradición del atractivo entre la bella y la bestia cobra cuerpo con el primer punto de vista del monstruo, mirando fijamente y moviéndose en paralelo a la chica que se baña, iluminada a contraluz para que su silueta parezca desnuda, inalcanzable deseo en la superficie del agua para un ser fascinado que debe permanecer

en las profundidades para no perecer. La luz y la forma de filmar esa secuencia, con el monstruo casi rozando los tobillos de ella, definen un erotismo imposible, que se convierte en rudimentario cuando el anhelante pez humano consigue saltar del barco con la chica y llevarla a su santuario, su gruta.



El monstruo es el tercer vértice en el triángulo de pretendientes. Arnold lo escenifica muy bien en una escena en la que Mark y David están ausentes: mientras ella explica al doctor su dependencia

de ambos (a uno le ama, al otro le debe el trabajo), el amante más pasional e imposible trata de salir de la jaula en la que ha sido encerrado. Y a partir de ahí recrudecerá su empeño en acorralar y arrebatar su obsesión.

Desde las inquietantes imágenes de la laguna estática y espectral, hasta las escenas submarinas llenas de vigor y con abundantes planos con movimientos hacia la pantalla para potenciar el efecto de las tres dimensiones (Arnold supo como pocos integrar esos movimientos "hacia el público", sin romper la estética de la escena), pasando por el tratamiento de la violencia que consigue tensar paso a paso el relato, **La mujer y el monstruo** es un derroche de intuición y belleza para incluir (como en otra de las obras maestras de Jack Arnold, **El increíble hombre menguante**) los más densos significados en las más sencillas apariencias.

RICARDO ALDARONDO

The Day the Earth Stood Still

(Ultimátum a la Tierra, 1951), de Robert Wise

Ultimátum a la Tierra resume a la perfección buena parte de las constantes de la ciencia-ficción de los 50: la invasión de seres de otros planetas, la presencia de robots e inteligencias superiores, el problema a escala mundial expresado a través de los medios de comunicación, el reflejo de la guerra fría y el miedo al comunismo, el violento sistema de defensa humano (ejército, tanques) ante cualquier hecho desconocido, la incursión de la ciencia en la vida cotidiana…

Sigue manteniendo una fuerza especial este llamamiento a la cordura de los humanos directamente heredado de una década que comenzaba llena de incertidumbres, bien apuntadas, más o menos explícitamente, en el relato. La misión de Klaatu, ser venido de otro planeta junto a su robot Gort, es impedir que la carrera armamentística de la Tierra suponga un peligro para la estabilidad interestelar: si los humanos se "pegan", allá ellos, pero habrá que intervenir cuando se empeñen en crear armas nucleares.

Desde el comienzo se destaca el carácter mundial y trascendental de la situación, con imágenes de diferentes lugares del mundo y sus reacciones ante el aterrizaje del platillo volante, que se alternan con planos de edificios clásicos: el visitante va a incidir en los cimientos de la civilización y su violencia, toda su cultura del enfrentamiento entre pueblos va a ser cuestionada.

Lo primero que conocerá el mensajero es que la Tierra está llena de medios de comunicación (la prensa, la radio y la televisión tienen una continua presencia en la película), pero es imposible comunicarse en ella: al primer movimiento le disparan, y cuando intenta reunirse con representantes de todos los países le dicen que es imposible, El mundo está lleno de tensiones y sospechas.

Entre esas sospechas están las de aquéllos que vieron en el filme un alegato anticomunista: la amenaza estaría proferida por los rojos

y sería lógico el miedo a la invasión de la población ("vienen a destruirnos"). Sobre esas teorías se enmarca un mensaje de paz y preocupación general por el destino de la humanidad, de tintes casi religiosos si se toma a Klaatu como un mesías de la modernidad. Pero por encima de todo eso se impone una realización que se balancea entre la estética del cine negro de la década anterior, y las contrastadas iluminaciones e inquietudes de filmes de Jacques Tourneur como **La mujer pantera** o **The Leopard Man**, El tono contenido y grave de la llegada de Klaatu y la forma en que Gort detiene la explosión de la violencia con el rayo ultrapoderoso de sus ojos (otra constante del género, mejor aplicada en los filmes en color), o la espléndida interpretación de Michael Rennie y Patricia Neal que se complementan perfectamente con la distante serenidad de sus rostros, siguen siendo bazas seguras de la eficacia de **Ultimátum a la Tierra**, junto al esquema narrativo que va de lo general a lo particular para volver al mensaje mundial. Pero es el tratamiento visual de algunas escenas claves lo que mantiene la validez de la película, más allá de su carácter de exponente y resumen de lo que sería el cine de ciencia-ficción de la década que acababa de comenzar.

Dos de esas escenas tienen como misión reforzar la comprensión de la mujer (ella en la intimidad, pero posteriormente toda la humanidad) de las razones de la presencia de Klaatu: el encuentro en el ascensor detenido, y el proceso de curación de Klaatu en el interior de la nave ante los ojos de la mujer. Las palabras son escasas, sólo las justas, y queda el peso de la comunicación en las miradas y en el tratamiento de la luz y el encuadre: la sombra de una rejilla que se superpone amenazadoramente a las separadas figuras de Klaatu y la mujer en el ascensor, y el lento recorrido de la mirada de ella por la nave de plano y sencillo diseño, hasta que

comprende el sacrificio del extraterrestre (la curación es momentánea, no sabe cuanto tiempo durará), por tratar de salvar a una humanidad en permanente violencia.

Ricardo Aldarondo

Destination Moon

(Con destino a la Luna, 1950), de Irving Pichel

En la carrera por la colonización del espacio que se abrió en el decenio de los 50, el pistoletazo de salida corresponde por escaso margen temporal a **Con destino a la Luna** (*Destination Moon*, 1950), de Irving Pichel, que se adelantó a la concurrencia de otro vehículo *ad hoc* como fue **Cohete**
K-1
(*Rocketship*
X-M
, 1950), de Kurt Neumann. De ahí a considerar el filme como una de las cartas de presentación de la incipiente *space opera*, que cobraría en tan movida década una importancia cuantitativa ciertamente considerable, sólo media un paso, alegremente dado en más de una ocasión. Y es que **Con destino a la Luna** puede ser una película simpática, ejemplarmente prototípica de la *S. F.* "cincuentona", pero su revisión con la perspectiva que otorga el tiempo —juez poco benigno, más bien inclemente— no beneficia especialmente su tono de rigurosidad científica, de documental, por mor de un aire gris, soso y tristón. Es una *S. F.* en colores, sí, pero incolora, sin chispa, a la que probablemente una filmación en blanco y negro hubiera favorecido.

Si algo hay de remarcable en esta obra, reside en su vocación divulgativa[1], propaganda pura y dura de la perentoria necesidad de salir al espacio antes de que los otros (es decir, ellos) se les adelanten, Mas no nos engañemos, esta voluntad de afirmar la ciencia en detrimento de la ficción resulta pesadamente lastrada por el "síndrome Julio Verne". Se nos exponen los fenómenos físicos que todo buen alumno de sexto de EGB debe conocer, así como los mínimos, por ineludibles, conocimientos astronómicos y hasta geográficos. Se apela, como es extendida norma, a la credulidad del espectador; sin embargo, el funcionamiento del motor es tan

enigmático como el imaginado por Verne para la propulsión del Nautilus.

Pese a su condición de *space opera* primeriza, **Con destino a la Luna** constituye un apañado prontuario de los temas, totems, personajes y estilemas que a lo largo de la década animarán —y hasta parasitarán— el cañamazo genérico. Así, la urgencia del periplo viene subordinada a argumentos estratégicos de cajón: utilizar la Luna como base de misiles. Ya lo dicen los cosmonautas, todo se hace por el bien de los Estados Unidos que es, curiosa asimilación, el de toda la Humanidad. En orden a los personajes, destacar la ausencia de nota femenina en la tripulación, así como la condición de talluditos de la mayoría de expedicionarios, lo que no obsta para apuntalar la aureola de virtudes que les engalanan. Bien podemos afirmar que todos los hermanos (léase tripulantes) eran valientes… incluso el inevitable cobardica/graciosón.

Unos héroes monolíticos que frente a las intrigas políticas y a la infundada —según ellos— desconfianza ciudadana ante los positivos efectos de las radiaciones atómicas, se pasan por el arco del triunfo leyes, reglamentos y mandatos judiciales. Y no lo hacen con la audacia irreflexiva de la juventud, sino con el

convencimiento de quienes se toman por redentores, a despecho de la opinión del resto de mortales. Todo ello, para más *INRI*, financiado por la industria privada, que lo ofrendará graciosamente a su gobierno como machaconamente se insiste en el filme (a las impagables secuencias del Pájaro Loco y coloquio ulterior de los contertulios nos remitimos). Alguien puede preguntarse qué pinta entonces todo un general (funcionario gubernamental) en este fresco espacial. Enigmas de la democracia *made in USA*. Si el género había ya proporcionado piezas perfectamente maduras (pensamos en Fritz Lang, pero no es el único), **Con destino a la Luna** más que ser el final del principio, como pomposamente se autopropone, arriesga el devenir principio del final con su acumulación de tópicos, tics, imperialismo y espíritu mesiánico. Tal vez, como apunta uno de los personajes, comieron demasiadas manzanas verdes.

RAMÓN FREIXAS/JOAN BASSA

The Fly

(La mosca, 1958), de Kurt Neumann

La mosca es un título insólito dentro del cine fantástico y de ciencia-ficción. Para empezar nos encontramos ante una película que casi podríamos calificar de intimista. Lejos de acciones espectaculares y escenarios fantásticos, **La mosca** se desarrolla en un agradable y sosegado hogar norteamericano muy de finales de los años cincuenta. Sus protagonistas son un científico, su mujer y su hijo. André (Al Hedison, el capitán Lee de la serie **Viaje al fondo del mar**) no tiene nada que ver con el sabio loco y ambicioso que el género nos muestra tan a menudo. Industrial, dueño con su hermano François (Vincent Price) de una fábrica que le permite dedicarse con tranquilidad a sus investigaciones científicas, su vida transcurre sin el menor sobresalto. Su esposa Hélène (Patricia Owens) y su hijo Philippe transmiten una paz y una felicidad envidiables. Todo es armonía en un decorado que no chirría en ningún momento. Ni siquiera el laboratorio de André provoca el menor asomo de desasosiego. Muy al contrario, se nos antoja un tanto *naïf*. Cuando comunica a su mujer sus avances en el tema de la desintegración, traslación y posterior reintegración de la materia, André no demostrará el menor deseo malévolo. Muy al contrario, y de acuerdo con el ambiente descrito, le dirá que su descubrimiento será esencial para la humanidad y abolirá, por ejemplo, el hambre. Todo, pues, felicidad y buenos sentimientos. Y será precisamente en ese entorno en el que estallará la tragedia.

La película está estructurada como un gran *flashback* con su correspondiente prólogo y epílogo. En el primero asistimos al descubrimiento, por parte de un vigilante de la fábrica de los hermanos Delambre, del cadáver de un hombre aplastado por una gran prensa hidráulica. El vigilante llega a ver como una mujer huye del lugar a toda prisa. El correspondiente comisario (Herbert Marshall) entra en escena y todo parece indicar que nos encontramos ante la consiguiente encuesta policial. Nada sabemos aún de la historia y las sospechas se centran en la mujer de André, que resulta ser la víctima. La intriga nos da las primeras pistas de su posterior discurrir por el terreno del fantástico cuando Hélène se agita inquieta ante el vuelo de una mosca en su habitación. Finalmente accede a narrar a François y al comisario toda la historia, lo que nos hace entrar en ese *flashback* que supone el cuerpo de la película. Es así como en el ya citado escenario de paz familiar nos adentramos, poco a poco, en la turbadora historia. Tras varios experimentos previos que van perfeccionando la máquina creada por André, éste consigue descomponer objetos y seres vivos para trasladarlos de una cabina a otra, con sus moléculas nuevamente recompuestas. Eufórico, prueba consigo mismo, pero

una mosca entra por accidente con él en la cabina. El resultado será que las moléculas de ambos seres vivos se mezclan entre sí al recomponerse. Con una sobriedad envidiable, Neumann rehúye todo artificio para apoyarse en un inteligente uso de la elipsis. No se nos mostrará el desgraciado experimento, sino que una nota escrita a máquina por André dará cuenta a su esposa de que se ha producido un grave accidente. Es antológica la secuencia en la que André recibe por primera vez a Hélène tras darle la noticia. Su cabeza está oculta por un trapo negro y una de sus manos se obstina por ocultarse en el bolsillo de la bata. Mientras Hélène lee una nueva nota en la que dice que es imprescindible encontrar una mosca con la cabeza blanca, un escalofriante silbido escapa bajo la improvisada capucha mientras sorbe la leche. La sugerencia, una vez más, da una fuerza dramática a la secuencia impensable por métodos más evidentes. Pero la progresión dramática continúa y cuando Hélène comunica a André que su hijo Philippe había encontrado la mosca, pero ella había hecho que la dejase en libertad, el brazo del desdichado, trocado en pata de insecto, sale de su escondite furioso. Hélène deja escapar un grito. La evidencia se ha mostrado. Pero estamos lejos de asistir a un efectista montaje para sorprender al espectador. Si la elipsis es una muestra de confianza en la inteligencia del espectador, a Neumann no le cabe ninguna duda de que el espectador tiene todos los datos para adivinar lo que está ocurriendo. La aparición de la monstruosa pata del insecto no tiene vocación de “susto”, sino que es la consecuencia lógica de una perfecta planificación. Lo mismo ocurrirá cuando Hélène se empeñe en descubrir la cabeza de André, tras un nuevo y fracasado experimento, y compruebe que se ha convertido en un monstruo.

Hemos descubierto cuál es el problema. Sabemos dónde está la única posibilidad de remediar la tragedia: el hallazgo de una pequeña mosca de cabeza blanca en una casa enorme con un jardín mucho mayor. El suspense se centrará a partir de ahí en la búsqueda del extraño insecto que, cuando es hallado, escapa de nuevo. A medida que pasa el tiempo las esperanzas son cada vez menores. La bestia no sólo invade el físico de André, sino que cada vez ataca con más fuerza su propia voluntad. Esta lucha producida en el propio cuerpo del protagonista se torna cada vez más desigual. Un par de secuencias espléndidas la ilustran. Cuando, abatido, André escribe a máquina una nueva nota en la que comunica a Hélène su idea del suicidio, la mano humana se ve brevemente atacada por la pata del insecto. La bestia se rebela ante tal solución. Lucha por su supervivencia. Tras el desmayo de Hélène, en la secuencia en la que descubre la cabeza de insecto de André, éste intenta aprovechar este desmayo para acariciar por última vez a su esposa. De nuevo la parte de bestia que hay en él se rebela e intenta agredirle. El protagonista destruye el laboratorio. Ya no hay esperanzas y pide a su esposa que le ayude a morir[1].

En esta lucha cuyo desenlace está marcado desde el principio

por su indudable carácter trágico, los perfiles psicológicos de los protagonistas están lejos del esquematismo habitual en el cine de ciencia-ficción. Inquietud, terror, intriga y desesperación se suceden en un *crescendo* que va marcando a los protagonistas a medida que la evidencia se va abriendo paso. La desesperación final es inevitable. El otro, el invasor (figura clave en todo cine de ciencia-ficción y con claras connotaciones alegóricas durante este periodo) ha conseguido su forma de penetración más perfecta. Se ha convertido en uno mismo.

Deshecho el *flashback* tras el suicidio anunciado al principio, el epílogo vuelve a retomar la intriga propuesta con la encuesta policial. El inspector no puede creer la historia narrada por Hélène. Su diagnóstico es claro: se trata del homicidio de una perturbada mental. Si François duda es por su amor hacia Hélène. Pero aún nos espera una sorpresa final: la escena antológica de la tela de araña, que enfrentará a los dos hombre a la certeza de que no se encuentran ante el relato de una pobre loca, sino ante una cruel burla de la ciencia que, otra vez, se venga de quienes quieren traspasar sus límites con una crueldad que supera la peor pesadilla imaginable.

JESÚS ANGULO

Forbidden Planet

(Planeta prohibido, 1956), de Fred McLeod Wilcox

La tempestad electrónica

Al principio no se parecían tanto. Me refiero a **Planeta prohibido** y *La tempestad* de Shakespeare. El de Stratford on Avon escribió una tragedia cómica de venganzas y fuerzas mágicas, mientras que los de la Metro se conformaron con una película de ciencia-ficción seria para todos los públicos.

En la obra de teatro, Próspero, el duque legítimo de Milán, vive exiliado en una isla, acompañado por su hija Miranda, que desconoce el mundo exterior. Aficionado a las artes nigrománticas,

Próspero (ayudado por Ariel, un espíritu del aire con ganas de divertirse, y Calibán, un monstruo deforme al que tiene esclavizado) hace naufragar el barco en el que viajan el rey de Nápoles y los responsables de su destierro. La peripecia de unos y otros, perdidos en un territorio inhóspito y enfrentados entre sí, demora el momento de la verdad: Próspero se venga de su hermano Antonio, usurpador de su título, y casa a Miranda con Fernando, el hijo del rey, antes de anunciar su regreso triunfante a Milán.

En **Planeta prohibido**, los 21 integrantes de la expedición de rescate del Crucero Planetas Unidos C-57-D no se estrellan contra el planeta Altaïr 4 en medio de una tormenta magnética ni el Dr. Morbius les recibe, en principio, con ánimo de venganza. Sí aparecen, por este orden, un robot servicial que actúa como espíritu del aire cibernético, una hija casadera que nunca ha tenido contacto con otros semejantes, y un monstruo deforme controlado por el poder de la mente. El problema está en que el robot de la película, Robby, se apropia de la escena cómica de Calibán con los borrachos en *La tempestad*, mientras que el Monstruo del Id le roba el traje invisible a Ariel y se encarga de asustar a los visitantes inoportunos. Tampoco Morbius desea emparejar a su hija Alta (diminutivo de Altaira; es decir: la de Altaïr) con ningún joven terrestre. De hecho, la atracción sexual que surge entre la chica de los vestidos cortos y el capitán J.
J. Adams
es la causa directa del psico-enfado del doctor y, por tanto, de la aparición por sorpresa de la Bestia.

Estos y otros trucos utilizados por los guionistas de **Planeta prohibido** para disimular sus fuentes literarias lograron despistar durante años a los actores, productores y espectadores de la película. Todavía hoy es difícil hacerle comprender a Leslie Nielsen que es un gran intérprete shakespeariano. ¡Vaya usted a saber por qué!

De una forma u otra, el perfecto matrimonio entre *La tempestad* y **Planeta prohibido** se produjo hace unos años sobre los escenarios teatrales ingleses, con el estreno del musical de Bob Carlton "Return To The Forbidden Planet": Próspero, Miranda y Ariel, el robot patinador, reciben al Capitán Tempestad y a su tripulación en el planeta
D'Illyria,
cantando viejos éxitos del *rock* de los cincuenta y sesenta. Pero ésa es otra historia.

El primer borrador del proyecto cinematográfico en sí data de 1954 y responde a los deseos de modernización de la MGM. **Planeta prohibido** (ex-"Fatal Planet") sirvió como respuesta contundente a la moda de la serie B ciencia-ficcionera de la época.

Superproducción al uso, la película cuenta con la colaboración de competentes actores (la estrella es el canadiense Walter Pidgeon), un buen realizador de encargos (McLeod Wilcox: director de las películas de Lassie) y algunos de los mejores técnicos del Estudio, Además de una historia que mezcla con soltura inyección de adrenalina, calentura sensual y aventura del conocimiento (ésta es LA película del "¡Preparen sus mentes para una nueva escala de

valores, señores!"), lo más destacable de **Planeta prohibido** es su empaquetado futurista.

El veterano Cedric Gibbons se encargó de dirigir a un equipo de decoradores curtidos en todo tipo de musicales y dramas históricos. Se reutilizó parte del set de **Grand Hotel** y se construyeron cicloramas de ciento diez metros de longitud. Para la escena de la maquinaria Krell, se montaron maquetas de diez metros de alto. Walter Plunkett, otro mago del musical, diseñó los trajes astronáuticos de los chicos, y Helen Rose se encargó de los espectaculares vestiditos cortos con brillantes de Anne Francis.

Los FX contaron con la supervisión general del pionero en la materia A. Arnold Gillespie, que pudo trabajar al lado de Warren Newcombe (que se encargó de los mate-paintings) y Joshua Meador, un genio de la animación Disney (suyo es el diseño del Monstruo del Id, a medio camino entre el León de la Metro y el Demonio de Tasmania).

El otro aspecto imperecedero de **Planeta prohibido** es su ambientación musical. El trabajo de los hermanos Louis y Bebe Barron, indicado en créditos bajo el epígrafe "Electronic Tonalities", se encuentra en la base de la posterior evolución de la música electrónica. Las veleidades discotequeras de Giorgio Moroder, los Mantras atmosféricos de Tangerine Dream y el estallido de creatividad House de finales de los ochenta tienen una deuda pendiente con los Barron, quienes, al parecer, se inspiraron en auténtica música Krell para componer su banda sónica.

Tres apuntes más para finalizar: Robby volvió a aparecer en el largo **The Invisible Boy** (1957), en las teleseries **Perdidos en el espacio** (con retoques de diseño), **The Twilight Zone** y hasta **Colombo**, y en una de las primeras películas de Joe Dante; los rusos lanzaron el Sputnik en 1957; **Planeta prohibido** se estrenó en España en 1967, tras su pase en el Festival de Cine de San Sebastián.

PEDRO CALLEJA

I Married a Monster from Outer Space

(1958), de Gene Fowler, Jr.

Titulada oportunistamente para aprovechar el éxito de los "terrores adolescentes" producidos por Herman Cohen (**I Was a Teenage…**), es prácticamente un desquite de Gene Fowler, Jr. respecto a su debut como director. Fue precisamente Fowler el que impulsó los "terrores adolescentes" demostrando en **I Was a Teenage Werewolf** que se podían hacer productos dignos partiendo de premisas propias del más pesetero *exploitation*. Pero cometió un error: renunció al porcentaje de los beneficios en favor de un sueldo seguro, convencido de que **I Was a Teenage Werewolf** no la vería nadie.

Fowler no estaba dispuesto a que le ocurriese lo mismo con **I Married a Monster from Outer Space**. Cedió en su empeño por cambiar el título, ya que era el motivo fundamental por el que la Paramount respaldaba el proyecto, pero se aseguró un porcentaje y se atribuyó también las labores de producción, asignando el montaje a su amigo George Tomasini, montador de los filmes de Hitchcock, y trabajando con el guionista Lou Vittes para escribir una buena historia bajo un título que ellos consideraban como absurdo (personalmente no le puedo negar cierto encanto, aunque resulta del todo inapropiado). Otra de las obsesiones del Estudio, los efectos fotográficos, estaban cubiertos por John P. Fulton (**Man Made Monster, Vertigo**), siendo, finalmente, lo más conflictivo el papel del extraterrestre, para el que el Estudio impuso a Tom Tryon, que lo interpretó con monolítica desgana.

I **Married a Monster from Outer Space** nos remite a **La invasión de los ladrones de cuerpos**. En líneas generales, ambos filmes tratan de una invasión materializada como una suplantación

del cuerpo de los humanos por parte de los extraterrestres. Sin embargo, en **I Married a Monster from Outer Space** no interesaba tanto transmitir la angustia que supone la despersonalización del enemigo. Lo realmente interesante es que conocemos desde el principio los cuerpos habitados por los alienígenas. El principal aliciente es de carácter morboso. Los invasores son todos varones. Sus mujeres desaparecieron en un desastre solar y se ven obligados a aparearse con humanas para perpetuar su especie. La relación entre los extraterrestres varones y las mujeres terráqueas se personaliza en una pareja de recién casados. En las escenas iniciales, Gene Fowler —que había aprendido el oficio como montador de Fritz Lang— está especialmente inspirado. Nos muestra a los protagonistas en conflicto, de espaldas, asomados a un balcón. Un relámpago nos descubre el verdadero —y horripilante— rostro del novio. La escena crece en morbosidad cuando él (alienígena) y ella (humana) se abrazan. En un espejo vemos reflejada una cama.

El filme critica la institución matrimonial, cuestionada mediante la repetición de tópicas consideraciones sobre el matrimonio (entre un grupo de amigos y entre la propias relaciones que mantienen los alienígenas durante ¡un año!), que por su frecuencia no debe pasarse por alto como uno de los componentes fundamentales de **I Married a Monster from Outer Space**. Sin llegar a profundizar en el tema, sobrepasa su condición de complemento de programa doble, destacándose del nivel medio de este tipo de productos. Pese a sus limitaciones (paso temporal confusamente expuesto, escenas —la del extraterrestre encapuchado se lleva la palma— tan absurdas como deliciosas) que lastran la fluidez de la narración, hay que subrayar lo novedoso de sus planteamientos, su efectividad como divertimento y los detalles conseguidos (cuerpos humanos colgados como trajes en una astronave).

En **I Married a Monster from Outer Space**, la trama va paulatinamente sustentándose en la posibilidad de que Gloria Talbott descubra la identidad de su marido, aunque no deja de lado el aspecto más novedoso del filme: el sexo. Las alusiones llegan a ser bastante explícitas:

—"*Empiezo a cansarme de este juego infantil*", afirma un invasor.

—"*Yo no se nada del pobre cuerpecillo que has ocupado tú, pero el mío te aseguro que no tiene nada de infantil*".

—"*Los seres humanos me parecen repugnantes*".

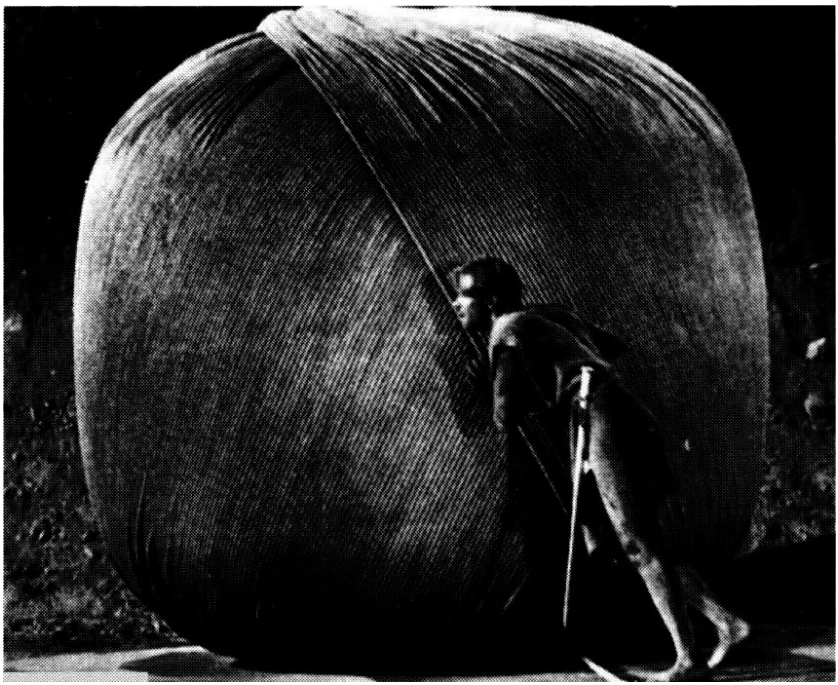
—"*Yo creo que me gustan*".

Más sutil y relevante es el cambio operado en Tom Tryon que va perdiendo la agresividad del conquistador para ceder terreno a su mujer, Gloria Talbott: "*Es una buena idea la de acomodar a los huéspedes*". A Tryon no le satisface su superioridad, ni puede soportar el peso de su secreto. Poniendo en peligro su supervivencia, declara sus sentimientos. Es una relación no correspondida por Gloria Talbott, pero que tampoco encuentra una negativa contundente. Al final se vislumbra lo que podía haber sido una extraña historia de amor.

Piedras Blancas

The Incredible Shrinking Man

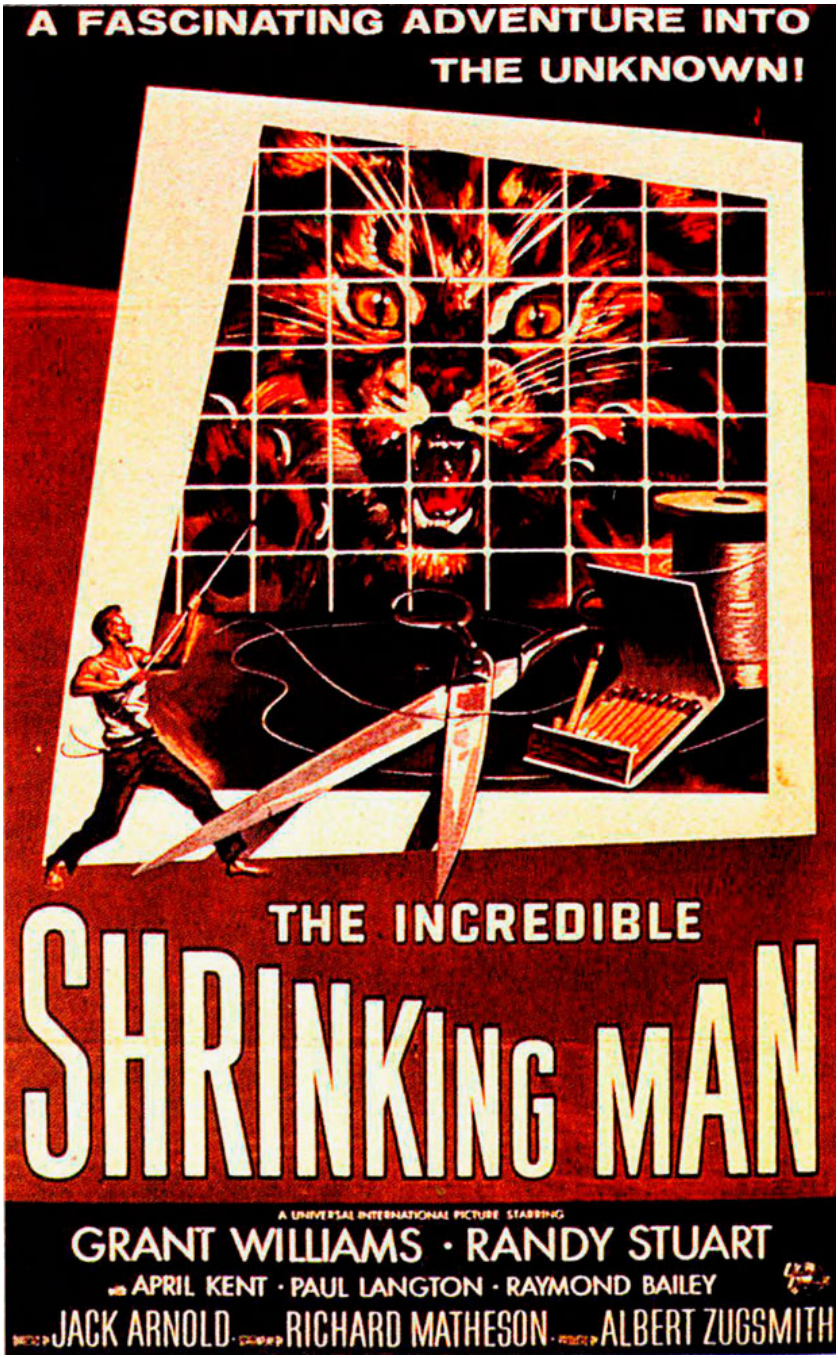
(El increíble hombre menguante, 1957), de Jack Arnold



"*No soy un paranoico, ¡me persiguen!*", escribió el crítico Andrew Sarris con el propósito, más bien conseguido, de sintetizar la esencia de la inmortal filmografía de Fritz Lang. Desde otro punto de vista, la obra, aún por ponderar debidamente, del escritor Richard Matheson (al igual que la de otro genio de la literatura norteamericana que todavía espera su merecida valoración, Cornell Woolrich, también conocido como William Irish) conduce a conclusiones análogas, partiendo de "*dos temas recurrentes, estrechamente interconectados: la soledad del hombre frente a un entorno hostil y la relatividad de las concepciones humanas*", en espléndido resumen de Carlo Frabetti.

Nacido en Allendale (Nueva Jersey) en 1926, el gran Matheson

divide su obra, que ya ronda los cuarenta años de actividad ininterrumpida, en diversas facetas, siempre relacionadas; entre ellas, destacan la de autor de relatos de terror-fantasía y de ciencia-ficción (sobre el particular, recomiendo las antologías *Shock, Shock II* y *Shock III*, editadas por Nova Dell, y *Las playas del espacio* y *El tercero a partir del sol*, ídem por Edhasa, respectivamente), la de novelista —en este apartado sólo tres títulos, y a cuál mejor, cuentan con traducción española: *El hombre menguante*, en Bruguera y fuente de la película aquí comentada; *La casa infernal*, en Vidorama y con una estimable versión fílmica, **La leyenda de la mansión del infierno** (1973) de John Hough; y *Soy leyenda*, en Minotauro y llevada al cine en dos ocasiones, la una con resultados que desconozco, **uomo della terra**
L'ultimo
(1964)



de Sidney Salkow y Ubaldo Ragona, la otra de forma deplorable, **El último hombre vivo** (1971) de Boris Sagal— la de autor de

guiones originales —alguno tan famoso como el de **El diablo sobre ruedas** (1972), la "opera prima" de Steven Spielberg— para cine, radio y televisión, y la de adaptador de escritos propios (por ejemplo los mentados casos de *El hombre menguante* y *La casa infernal*) o ajenos (y de personalidades tan dispares como Bram Stoker, Fritz Leiber y Julio Verne) para estos tres mismos medios. Remito al interesado al fanzine madrileño *Sueño del Fevre*, pues publicó en su segundo número la mejor filmografía —cinematográfica y televisiva— que conozco de Matheson.

El increíble hombre menguante representa el primer contacto de Matheson con la industria cinematográfica, efectuado sólo un año después de publicarse la novela de base, en el seno de la Universal. Al respecto, no parece impropia la elección del productor y el realizador, teniendo en cuenta la, relativa, modestia económica del proyecto. El productor era Albert Zugsmith, individuo creativo y pintoresco a quien se deben tanto clásicos de la categoría de **Sed de mal** (1958) de Orson Welles o de los filmes de Douglas Sirk **Escrito sobre el viento** (1956) y **Ángeles sin brillo** (1958) como subproductos de género, por ejemplo **Invasión USA** (1952) de Alfred E. Green o **The Girl in the Kremlin** (1957) de Russel Birdwell, y que hasta abordó la realización, generalmente con *sexploitations* —**College Confidential** (1960), **Sex Kittens Go to the College** (1960)— pero también mediante **Confessions of an Opium Eater** (1962), adaptación del rarísimo libro homónimo de Thomas de Quincey, que no he logrado ver pero de la cual el especialista inglés Simon Birrell me ha facilitado excelentes referencias. Y el director designado tratose de Jack Arnold, previo artífice de otros *fantastiques* de Serie B para la Universal, por igual en el apartado ciencia-ficción —**It Came from Outer Space** (1953), **Tarantula** (1955)— y en el de las *monsters movies* —**La mujer y el monstruo** (1954) y su continuación. **Revenge of the Creature** (1955)—.

De la confluencia entre el estrafalario Zugsmith, el brillante Matheson y el eficaz Arnold, a la sombra del *look Universal*, surgió pues **El increíble hombre menguante**, no ya una de las obras maestras de la ciencia-ficción fílmica de los años cincuenta sino, y no incurrimos en exageración alguna, uno de los títulos más turbadores y atípicos de la historia del cine fantástico. Asumiendo

hasta las últimas consecuencias el concepto "subversión de la cotidianidad" que necesariamente debe animar géneros como el *thriller* o el *fantastique*, a lo largo de un ritmo impecable y encadenando a la perfección sus dos bloques narrativos (antes-durante el confinamiento del protagonista en el sótano de su propia casa). **El increíble hombre menguante** equilibra con inusitada destreza y admirable sobriedad una riqueza polisémica que engarza la paráfrasis kafkiana con la especulación fantacientífica, sin desdeñar referencias míticas, rasgos de crítica social, ingredientes épicos y un poderoso patetismo, todo ello supeditado a la paranoia del "*¿Por qué a mí*?" que ha originado las mejores manifestaciones del Arte de la Angustia.

Al compás de una armonía casi musical (por cierto, magnífica banda sonora, con un precioso solo de trompeta en los títulos de crédito, a cargo de Ray Anthony), con unos intérpretes muy bien ajustados en sus personajes y provista de efectos especiales de plena convicción y en absoluto envejecidos en nuestros días, esta *little masterpiece* fundamenta su entidad definitiva sobre dos pilares sobresalientes. Por una parte, un motor ético que invita a superar el derrotismo y la resignación, que impulsa a sobreponerse, a enfocar cada contratiempo personal desde su perspectiva más positiva e incluso enriquecedora. Por otro lado, una modestia artística absoluta, un desdén de ínfulas intelectualoides que sólo aplausos merece, máxime sopesando la trascendencia de las nociones manejadas. Mejor no pensar, claro, en el tratamiento que la preocupación última de **El increíble hombre menguante** por el concepto de "transformación" (interna y externa, física y psicológica, psicosomática) podría sugerir, de cara a un hipotético *remake*, al cada vez más temible y cultista David Cronenberg (Jeremy Irons menguando…).

Para finalizar, un par de curiosidades, que deben considerarse a la hora de enjuiciar **El increíble hombre menguante**. Primero, que Matheson al escribir el guión debió renunciar a la construcción por *flashbacks* de la novela, reestructurando la historia de forma lineal ante la insistencia de Zugsmith, del mismo modo que tuvo que escribir un primer tratamiento para una posible continuación, "The Fantastic Little Girl" *Afortunadamente no se hizo*, declaraba con sorna el novelista en una entrevista publicada por la revista *Cine-*

fantastique en 1974). Y, segundo, que la Universal estimó oportuno tamizar con cierto cariz pseudocatólico el desenlace ("*Para Dios no existe el cero ni el infinito*", se escucha en *off*), en contra del criterio del autor, que lógicamente prefería esa gallarda sublimación metafísica de la angustia existencial, del *Angst*, que implica la conclusión de su novela.

Carlos Aguilar

Invaders from Mars

(1953), de William Cameron Menzies

Invaders from Mars es cuanto menos una de las películas que mejor representa algunas de las constantes argumentales de la ciencia-ficción de los cincuenta. La llegada de un platillo volante cargado de unos autómatas verdes (¡cómo no!) es observada por un niño en plena tormenta. El padre del testigo será el primero en ser atrapado en los hilos manejados por una especie de engendro hidrocefálico tranquilamente instalado en una burbuja de cristal y que dice representar el "grado mayor de inteligencia". Cada vez son más los que son controlados por los marcianos. Su sistema consiste en atraerlos a la zona arenosa en la que el platillo se ha hundido bajo tierra. Una vez tragados por la arena, son sometidos a la implantación en la nuca de un cristal de cuarzo, unido a una pieza de platino, mediante el que dominan su voluntad y envían órdenes. Por el mismo sistema pueden desembarazarse de ellos cuando no son operativos provocándoles un derrame cerebral. La huella del implante es el signo que alerta sobre los "poseídos". Aunque en un principio tan sólo una psiquiatra y un científico creen la denuncia del niño, el ejército acaba interviniendo con todos los medios a su alcance… Por el científico sabemos que en esa zona se está estudiando la construcción de "*estaciones atómicas magníficamente equipadas, dominadas por control remoto. Si alguna nación nos atacara* —continúa el patriota científico—, *sólo oprimiendo un botón podríamos derrotarla en un minuto*". Es decir, en el filme tenemos invasión exterior, aquí expresamente conectada con la posibilidad de ataque de "otra nación", auténtica paranoia norteamericana del periodo de la guerra fría. Los extraterrestres, marcianos en el colmo de la inocencia científica, son maquiavélicos y directamente agresivos, por lo que no cabe ningún tipo de diálogo, sino el más contundente despliegue militar frente a ellos. Finalmente ciencia y, sobre todo, ejército se unen como fuerzas del bien para salvar al

indefenso ciudadano norteamericano: recuérdese que USA representa a la civilización occidental en su totalidad, como estandarte y punta de lanza. El mensaje planteado así (el tema se desarrolla más ampliamente en este mismo monográfico), puede resultar excesivamente esquemático. Desgraciadamente no parece que la película plantee, en este terreno, lecturas más complejas.

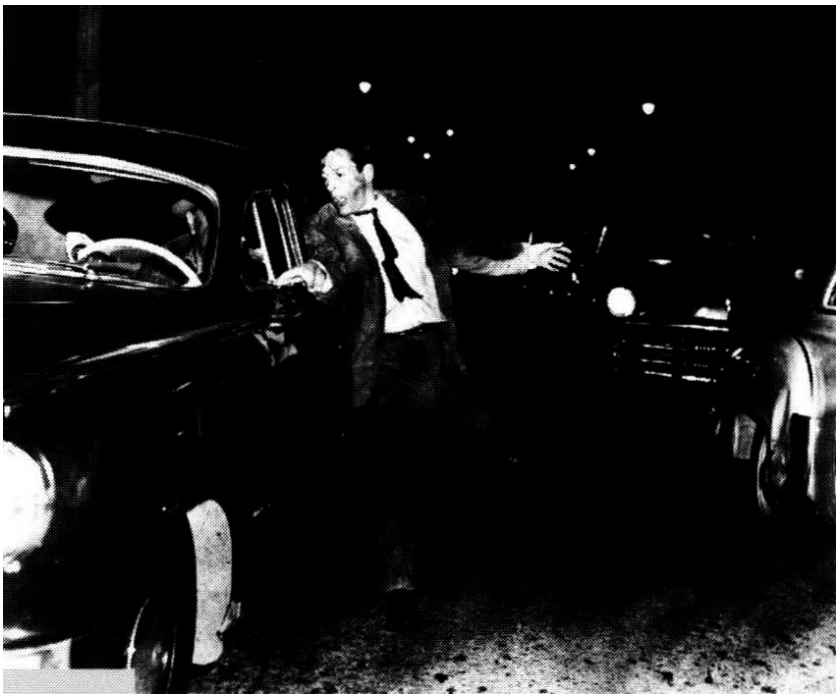
Si hay posibles lecturas más complejas hay que buscar en otra dirección y la verdad es que no son precisamente sus posibles complejidades argumentales las que fascinan aquí al espectador. Hay, sí, un tímido planteamiento del tema del ser humano robotizado, dominado por un poder superior e inalcanzable. Es para recalcar esto para lo que su realizador, Cameron Menzies, despliega lo mejor de su oficio. Sobradamente conocido como uno de los decoradores más importantes de la historia del cine, para él se creó el término "diseño de producción" a partir de su trabajo en **Lo que el viento se llevó** (también su figura se estudia más detalladamente en otro apartado de esta revista). En **Invaders from Mars**, Cameron Menzies no sólo se responsabiliza de la realización, sino que es, una vez más, el diseñador de producción. Los decorados de esta película están lejos de sus trabajos espectaculares en tantos otros títulos. De

hecho sólo tres decorados escapan a la rutinaria reproducción de un aséptico pueblo norteamericano. El primero de ellos es precisamente el lugar en el que se entierra el platillo agresor. Con una economía de medios absoluta, Menzies se limita a reproducir un estrecho camino de tierra, un destartalado puente de madera y media docena de árboles con aspecto de supervivientes de algún holocausto nuclear, todo ello como antesala a las misteriosas arenas, en cuyo interior se esconden los marcianos. La desolación está servida. La vulnerabilidad, también. El segundo sería la comisaría de policía. Puertas altas y estrechas, como los pasillos de paredes blancas y desnudas a los que se abren, hacen entrar en un decorado casi kafkiano. El policía de recepción se sitúa sobre una tarima desde la que aplasta con su mirada, que constituye en leve pero contundente picado, al que traspasa la puerta de entrada. De nuevo la vulnerabilidad. De nuevo la indefensión. Por último los pasillos subterráneos excavados bajo la arena y que conducen al interior del platillo. Otra vez la desnudez. No hay asideros. Y cuando se entra en la propia nave lo desconocido, una vez más exento de alardes espectaculares, que culmina en el citado engendro "superior" refugiado en su burbuja. Esta mezcla de contención y sobriedad son más estimables si tenemos en cuenta que el propio realizador había dirigido en 1936 un largometraje de ciencia-ficción, **La vida futura**, cuyas innovaciones en el terreno del diseño traspasaron sus propios límites cinematográficos[1]. Quien vea hoy esta película poco puede identificar a Cameron Menzies con la idea de un "decorador de estilo barroco y exuberante", como lo definiera Georges Sadoul. Coherente con esa idea del individuo vapuleado por fuerzas tan externas como superiores, la salvación vendrá dada por la intervención militar final. No obstante, el final nos depara una (ingenua) sorpresa que supone un tímido cuestionamiento de los límites de la realidad y la consciencia. Con todo su simplismo, con toda su ingenuidad, de lo que no cabe duda es de que nos encontramos ante un digno producto emblemático de una época y un tipo de cine.

Jesús Angulo

Invasion of the Body Snatchers

(La invasión de los ladrones de cuerpos, 1956), de Donald Siegel



Casi cuatro décadas después de su nacimiento, **La invasión de los ladrones de cuerpos** sigue siendo un punto de referencia inevitable para la ciencia-ficción de los años cincuenta, para el conjunto del cine fantástico y, muy en particular, para la extensa saga de los alienígenas cinematográficos. No por casualidad, aquella modesta producción de serie "B", de apenas 80 minutos de duración, escrita por un guionista clandestino y filmada por quien entonces sólo era considerado como un eficaz artesano, ha generado ya dos *remakes*: el primero en 1978, dirigido por Philip Kaufman, y el segundo en 1993, a cargo del nuevo "joven turco" Abel Ferrara.

El hallazgo fundamental de este *thriller* espeso, mayoritariamente nocturno y vocacionalmente expresionista reside en la peculiaridad de que sus extraterrestres invasores "no salen" o, dicho con mayor propiedad, tienen la capacidad de usurpar la apariencia humana y de ocupar los cuerpos de los terrícolas una vez vaciados éstos de su verdadero ser y reducidos a réplicas clónicas del original, apropiándose de su cerebro y borrando del mismo toda huella emocional. A partir de esta premisa, que encierra en sí misma toda la especulación teórica y filosófica generada por el filme, la barrera entre "nosotros" y "ellos" (fisura consustancial a la temática de las invasiones espaciales y de los "cuerpos extraños") se disuelve en una inquietante identificación física que abre la puerta a reflexiones no menos perturbadoras.

Este poderoso motor ficcional mueve, simultáneamente, la dinámica externa (la acción física) y la evolución interna (el discurso dramático) de la narración. Aquí es, precisamente, donde la insidiosa alegoría trazada por el novelista Geoffrey Homes (connotado *blacklisted* del maccarthysmo y firmante del guión bajo la "tapadera" de Daniel Mainwaring) sobre la novela original de Jack Finney encuentra en las imágenes de Siegel la complejidad que inyecta al filme su densidad moral y su resonancia metafórica. Sin embargo, nadie ha dicho —hasta el momento— que la idea primitiva de los *aliens* capaces de ocupar el cuerpo de los humanos debe localizarse en una invasión fílmica que precede en tres años a la desarrollada por Siegel y Mainwaring: más concretamente, en **It Came from Outer Space** (Jack Arnold, 1953).

En el modesto y simpático filme de Arnold, construido sobre un texto original de Ray Bradbury, la "duplicación" era posible sin necesidad de matar al terrícola poseído, ya que allí bastaba con secuestrar a éste y además el proceso era reversible. Ahora bien, aquel planteamiento, evidentemente más tímido y que, además, no pudo ser llevado hasta sus últimas consecuencias, ya anticipaba su potencialidad como soporte de una nítida parábola de carácter anti-maccarthysta. Tres años después, en cambio, esa misma dimensión alcanza en la obra de Siegel una centralidad obsesiva, una saturación que impregna a la requisitoria del pesimismo más negro y que la conduce hasta el paroxismo.

A estos efectos, Siegel multiplica el espesor expresionista de sus

composiciones: sombras amenazantes se ciernen casi continuamente sobre los dos personajes que huyen de la "alienación interna", sobre cada decorado en el que se aventuran, sobre sus rostros y movimientos. El claroscuro, la proyección de rejas y persianas, la violencia opresiva de los contrastes les rodean y les aprisionan. A medida que avanza el relato, la sospecha que despierta su individualidad y el ejercicio de la delación amenazan de forma progresivamente creciente su existencia. La planificación incorpora, de manera recurrente, la presencia del mundo vegetal en los encuadres, como si se tratara de una prolongación obsesiva del peligro alienante y, finalmente, el conjunto de la pacífica comunidad de Santa Mira (que ha interiorizado en su rutina cotidiana la "clonación" despersonalizada) se convierte en una jauría inquisitorial dispuesta para el linchamiento.

Ese descenso a los infiernos culmina en un violento picado sobre la carretera nocturna, asfixiada por el tráfico masivo de vainas en camiones y de ciudadanos vaciados de sí mismos, que abandona a su suerte al protagonista en una huida desesperada. Claro está que un cierre tan pesimista, que no dejaba ninguna salida y que multiplicaba hasta la náusea el terror generado por la histeria antidisidente, resultaba demasiado fuerte cuando las heridas de la "caza de brujas" todavía sangraban. Es entonces cuando el Estudio (Allied Artists) y el productor (Walter Wanger) deciden imponer un prólogo, una voz en *off* narradora en primera persona y un epílogo que sumergen el montaje original de Siegel (significativamente titulado "Sleep no More!") en el paréntesis de un *flashback* y, a la vez, proporcionan una tranquilizadora coda final que abre la puerta a la intervención salvadora y benéfica del FBI. "*No comprendieron que el filme trataba sobre ellos mismos: sólo eran legumbres vivientes*", sentenció Siegel.

La potencia y la densidad expresiva de la película, sin embargo, apenas resultarían afectadas, y una de sus grandes aportaciones permanece incólume: esa pesadilla que, sin solución de continuidad y sin necesidad de violentar su coherencia, arranca en el territorio del cine fantástico, atraviesa el campo de la ciencia-ficción, se mueve sobre los raíles del *thriller* y desemboca en los dominios más aterradores de la *horror movie*. Véase si no, en este último registro, la sacudida expresionista del montaje percutiente, alternado y

repetido de los primeros planos de Miles y Becky cuando, después de besar a su novia, el doctor descubre que el sabor de la muerte y de la deshumanización se han instalado ya, también, en el último refugio humano que hasta entonces le quedaba. A fin de cuentas, los ecos y las resonancias que **La invasión de los ladrones de cuerpos** proyecta sobre los dominios del *fantastique* todavía parecen lejos de agotarse.

Carlos F. Heredero

It Came from Beneath the Sea

(1955), de Robert Gordon

Pese a que el mastodóntico aparato promocional y la ruidosa legión de seguidores parezca querer olvidarlo, las producciones cinematográficas concebidas alrededor de un determinado despliegue de efectos especiales, o FX según el neologismo de moda, no son patrimonio de autores de última o penúltima hornada como George Lucas o Steven Spielberg (pájaros de filmoteca con pocos escrúpulos a la hora de meterse a copiar) sino que vienen siendo una constante del séptimo arte desde sus primeros pasos, y es seguro que lo serán hasta el final, si no lo precipitan por saturación. A ver, entusiastas de la *Industrial Ligth and Magic*, ¿qué son las venerables piezas de Méliès o Segundo de Chomón sino catálogos de trucajes de todo tipo? ¿Y qué diremos del cine de animación, con Walt Disney a la cabeza y los desmedidos "mangas" a la cola? La

lista se me hace interminable… y, pienso que, purismos aparte, el cine fue pirotecnia, magia de cartón piedra y espectáculo antes que Arte, así con mayúsculas (y nadie ocultará que es un arte de síntesis), de tal manera que no debe sorprender que todo aficionado guarde en la memoria un puñado de películas discutibles, irregulares y hasta rematadamente malas, dignificadas por algunas secuencias, incluso unos cuantos planos, de virtuosismo técnico, de simple deleite visual.

Para el firmante de estas líneas. **It Came from Beneath the Sea** pertenece a dicho grupo, junto con, por ejemplo, la saga de la familia Godzilla, las aventuras de Santo el Enmascarado de Plata o las malignas humoradas de William Castle, desde su visionado en una poco concurrida y legañosa *matinee* del Festival de Cine Fantástico de Sitges. No exagero al escribir que su argumento, una anécdota de animal mutante que no ha de tomarse como alegato contra la energía nuclear sino justo al revés, es tan escuálido que entra de lleno en la abstracción, aguantando en pie a base de acumular tópico sobre tópico, mientras que el elenco de actores ostenta tal calificativo nada más que en función de su grado de fotogenia y debido al atrevimiento de haber firmado un contrato que les autoriza a situarse delante de la cámara, y percibir un sueldo por ello. La dirección de Robert Gordon —no confundir con Gordon Douglas (**La humanidad en peligro**, 1954) o con Bert I. Gordon (**The Cyclops**, 1955, y un largo etcétera que alcanza hasta 1976, con **El alimento de los dioses**), que aun cultivando idéntico tipo de filmes supieron imprimir a sus realizaciones unas buenas dosis de personalidad— tampoco posee mayor relevancia, limitándose a ordenar con corrección los pocos momentos narrativos y los muchos e inevitables planos de archivo (a mayor gloria de la *US Navy*) y a dejar el espacio justo para las secuencias de efectos especiales, verdadero centro y razón de ser de la película, obra de un personaje imprescindible para la evolución de cierta rama del fantástico hoy lamentablemente extinta o, al menos, en hibernación profunda: Ray Harryhausen.

Nacido el 29 de junio de 1920 en Los Angeles, licenciado en arte por la Universidad de California y amigo desde la infancia del editor y coleccionista Forrest J. Ackerman y del escritor Ray Bradbury (quien en 1990 le convirtió en uno de los protagonistas

del *thriller* surreal y nostálgico *Cementerio para lunáticos*, Ed. Minotauro), con los que comparte una visión elemental y adolescente del género. Ray Harryhausen había visto
King-Kong
(1933) ciento y pico de veces, colaborado con Willis
O'Brien
en la fallida **El gran gorila** (1949) a las órdenes de Schoedsack y manufacturado el dinosaurio de **El monstruo de tiempos remotos** (1953) de Eugène Lourié, adaptación *sui generis* del cuento corto de Ray Bradbury "El faro", cuando el productor Charles H. Schneer le reclutó para **It Came from Beneath the Sea**. Como cl mismo recuerda en su libro *Film Fantasy Scrapbook*, al principio se resistió a aceptar la oferta de Schneer, encontrándose enfrascado en la gestación de cortometrajes en
16 mm
con destino al público infantil[1], y si acabó accediendo fue a causa del desafío técnico que suponía resolver las escenas cumbres de la película: el ataque del mutante, en esta ocasión un pulpo de gran tonelaje, al puente de la bahía de San Francisco y sus posteriores desmanes por el casco urbano. Labor, ha de señalarse, que no fue precisamente fácil, por culpa tanto de un calendario de rodaje y de un presupuesto apretadísimos —no hubo dinero para dotar al pulpo de más de seis tentáculos— como de las suspicacias de las autoridades municipales, que intentaron paralizar el filme ¡convencidos de que la destrucción del Golden Gate a manos/ tentáculos de un simple pulpo, por mucha radiación que le corriera por las venas, podría minar la confianza de los ciudadanos en la resistencia de sus cimientos! La colaboración de Harryhausen con Schneer durará diecisiete años más (después vendrán Nathan Juran. Don Chaffey y el operador Wilkie Cooper) fructificando, por ejemplo, en **Jasón y los Argonautas** (1963), **La gran sorpresa** (1964), **The Valley of Cwangy** (1968) y **El viaje fantástico de Simhad** (1973), clásicos todavía no lo bastante ponderados y material de primera para el ensueño y el recuerdo. El último trabajo del dúo. **Furia de Titanes**, se estrenó en 1980, cuando **La guerra de las galaxias** (1976) y **Alien, el octavo pasajero** (1979) ya habían batido records de taquilla e impuesto su estilo, recibiendo tal indiferencia de público y crítica que precipitó el retiro definitivo

de Harryhausen, consciente de que sus técnicas de raíz artesanal no tienen lugar en la industria contemporánea, dominada, como en cualquier distopía ciencia-ficcionística, por el uso y abuso de los recursos informáticos.

El interés puesto por Harryhausen en su parte de **It Came from Beneath the Sea** es fácilmente constatable por la superioridad de su acabado con respecto a todo el metraje que la ha precedido y al que aún queda por venir, pues por desgracia el filme no concluye aquí: la bestia tiene que ser perseguida y muerta en su hábitat natural a fin de restituir el buen orden de las cosas y demostrar, por qué no, las aptitudes para el submarinismo de los protagonistas masculinos del filme. Kenneth Tobey y Donald Curtis, que hasta el momento se han comportado de forma bastante atolondrada, más pendientes de los favores de Faith Domergue que de la "debacle" que se avecina. El salto es tan radical, el contraste que se produce tiene tal magnitud que casi parece que, de pronto, estemos viendo otra película, lo que no deja de ser cierto pues la división de esta clase de filmes en dos tiempos (uno de acecho e inquietud, otro de eclosión y desenmascaramiento) constituye el primer y más

intocable de los mandamientos. Si hasta el presente la criatura ha actuado como una amenaza en la retaguardia, conocida tan sólo por el resultado de sus acciones y por un paseo en la playa a altas horas de la madrugada (bien resuelto pero con escasa fuerza), ahora llega el momento de sacarla a la luz en toda su magnitud (algo a lo que no cualquiera se atreve, consideremos si no por qué los *aliens* de Rambaldi/Giger actúan embozados en contraluces, humaredas y trallazos de sonido), previa oración para que las expectativas del público no queden defraudadas. Y, contra todo pronóstico, la cosa no podrá ir mejor. Fusionando animación, maquetas e imagen real con un montaje que alterna planos cortos y generales con una precisión no exenta de elegancia, Harryhausen orquesta un caos ordenado, donde el gusto por el detalle —la ruptura de las vigas del puente, el grupo de fugitivos aplastado por un tentáculo que se despliega desde el lado izquierdo de la imagen— y las pretensiones colosalistas se superponen e interactúan con una armonía casi coreográfica. El artesano explota a fondo las posibilidades que le brinda la elástica forma de la criatura: el encuentro con el puente nos ha descubierto sus masivas proporciones, y en la invasión del espacio urbano tan sólo veremos en acción una parte de sus ocho (perdona Ray, seis) miembros, con lo cual se pierden las referencias y la bestia adquiere el don de la ubicuidad —ora blande un vagón de tren sobre los edificios del puerto, ora irrumpe por la ventana de una oficina— característico de cualquier pesadilla ansiosa, en el fondo el modelo a reproducir. De una tirada, Ray Harryhausen ha demostrado que, junto al talento para esculpir y animar quimeras, tiene la profesionalidad suficiente para que la carencia de presupuesto no entorpezca su capacidad creativa y que domina los intríngulis sintácticos del material que toca. Aunque su deuda con Willis
O’Brien,
que moriría en 1962, es impagable, ésta en principio minúscula y olvidable película da fe de que el alumno ha alcanzado, si no superado, al maestro. Ciertamente, la historia del cine, en general, y de la ciencia-ficción, en particular, podrían haber pasado sin **It Came from Beneath the Sea**, pero la de Ray Harryhausen, no.

Miguel Ángel Barral

It Came from Outer Space

(1953), de Jack Arnold

En unos años en que la visita a la Tierra de los extraterrestres no era de mera cortesía, ni para entablar nuevas amistades, ni con objetivos redentores, es menester aplaudir la originalidad argumental que reviste la intención de los visitantes de **It Came from Outer Space** (1953), de Jack Arnold: su estancia se debe al azar, "caídos" en la Tierra por mor de una inatendida avería de su nave en camino hacia otro ignoto planeta. La Tierra no entra, pues, en sus planes ni como conquista/expedición ni como objeto de un plan de salvamento: aún más, su interés a lo largo de todo el desarrollo argumental no es otro que largarse. Nosotros no les interesamos ni para una somera investigación *in situ*. Un "pasotismo" si no de agradecer, sí ciertamente insólito en las producciones, acostumbrados como estamos a que los visitantes, benévolos o belicosos, converjan en la tenacidad de sus argumentaciones. Una presentación así de los alienígenas resquebrajará el antropocentrismo típico del género, pues de sujetos a conquistar y esclavizar (o escolarizar) pasamos a ser un mero accidente sin interés. De ahí que no nos aburran con discursos a propósito del mal rumbo que toma la humanidad, *leit motiv* de las ficciones más liberales y/o progresistas del periodo.

Pero no es éste el único aliciente que nos presenta la película. A partir de un relato de Ray Bradbury (desdibujado en bastantes ocasiones, algunas de ellas para bien) y sin las ambiciones de la serie A, asistimos a una sucesión de incomprensiones y egoísmos que trituran las iniciales buenas intenciones (la galaxia debe estar adoquinada con ellas) e instauran el reino del miedo. Pero un miedo que no se presenta como reacción al mal, sino directamente como fruto del enfrentamiento a lo desconocido. Un miedo que se apodera de todos porque todos son vulnerables. Los terrestres temen

a los alienígenas, pero éstos pueden caer bajo las balas de una simple pistola. No es pues necesario ningún super rayo (a la japonesa) para abatirles. Pero el miedo se instala también en los protagonistas que recelan y desconfían entre sí. Richard Carlson, el héroe, es un individualista solitario que va de pensador por libre[1], astrónomo, es decir, científico o intelectual instalado en una pequeña comunidad del desierto de Arizona donde él también es un extraño ("*la gente te teme*" le espetará el lustroso *sheriff* haciéndose eco de una idea muy cara a Bradbury) y él, a su vez, teme la violencia de sus conciudadanos, empeñados en tirotear a los *aliens* sólo por ser extraños. Y el miedo se instala también cuando aparece el dilema entre creer o no creer a los visitantes. ¿Es chantaje su comportamiento? Como (entre otras) en **La invasión de los ladrones de cuerpos** (1956), de Don Siegel, hay una duplicación de seres humanos. ¿Será cierto que no es una vampirización? En todo caso la duda queda anclada exclusivamente en el miedo y no se da el paso de alcanzar la angustia, el desasosiego, en definitiva el terror tan magistralmente propuestos por Siegel. De todas formas la presencia de los "duplicados" añade incertidumbre a la trama y únicamente al final saldremos totalmente de la incertidumbre.

La historia está adornada por la inevitable *love story*, ñoña y gazmoña como es de rigor, entre el protagonista y la maestra de la población, cuyo trazo más revelador es su condición de solteros —que acabarán esposados tras la traqueteada peripecia— pero que aherroja un insinuado (y casto)[2] triángulo (el otro vértice es el pirulero *sheriff*): pero Barbara Rush sólo tiene ojos para su futuro consorte[3].

Otros apuntes merecen consideración: el rol de la prensa, calificando de tonto pero no de loco al protagonista; la subsidiariedad de las siluetas militares, reemplazadas por la participación del *sheriff* la oportunidad de disfrutar ventajosamente de un automóvil bien equipado (foco lateral movible, pistola *ad hoc*, binoculares selectos…), etc.

No podemos obviar un breve comentario de la morfología de los visitantes, compuesta por un cuerpo sin extremidades, globular, viscosón, presidido por un enorme ojo que todo lo ve y que dejan donde quiera que vayan un vistoso reguero fosforescente que para sí quisieran en el país de Oz. Por lo demás no compartimos el horror

sufrido por el héroe frente a su imagen. Si tenemos presente a la "fauna" que decora la producción genérica (y no sólo en la década de los 50), bien podemos convenir que sí, son feos, pero tampoco hay para tanto repeluzno.

Después de tanto trajín y tantas prisas para reparar el ovni, que, por una vez no es un achatarrado platillo, los unos parten hacia su destino (no sabemos ni de dónde vienen ni adónde van), los otros, sin lamentar bajas (lo que no puede decirse de los viajeros del espacio), permanecerán en el desierto escuchando el mensaje final: "*Habrá otras noches, otras estrellas a las que mirar. VOLVERÁN*".

Ramón Freixas/Joan Bassa

Journey to the Center of the Earth

(Viaje al centro de la Tierra, 1959), de Henry Levin

Julio Verne es, no sólo el novelista francés más traducido a otros idiomas, sino, seguramente, uno de los más trasladados al celuloide.

Aunque desborda de todo punto las pretensiones de esta reseña el hacer un análisis de las adaptaciones al cine de su obra, sí es importante señalar que Verne es, a su vez, uno de los novelistas menos respetados argumentalmente en sus numerosas versiones cinematográficas. No se trata de entrar en estériles polémicas del tipo de hasta qué punto un adaptador debe de ser fiel al original al llevarlo a cualquier otro terreno de la creación artística, pero sí que nos podemos atrever a afirmar que las novelas vernianas han tenido bastante mala suerte en sus numerosas traslaciones. Verne se sirvió siempre de argumentos más o menos simples para ilustrar lo que parece que era su auténtica pasión: la divulgación científica y su cruce con un muy desarrollado sentido de la anticipación en ese terreno. Con mayor o menor fortuna, esos argumentos se decantaban las más de las veces hacia la novela de aventuras, terreno en el que el cine requiere un claro predominio de la acción sobre la reflexión. Así, los argumentos de las novelas de Verne han "tenido que" ser profundamente retocados para conseguir una mayor acumulación de peripecias aventureras y un ritmo más trepidante que el del original. El resultado no ha sido, en general, demasiado afortunado. Dos son las excepciones más rotundas y las dos pertenecen al objeto y a la época que se estudian en este monográfico: **Veinte mil leguas de viaje submarino** (Richard Fleischer, 1954) y este **Viaje al centro de la Tierra** (Henry Levin, 1959). Es evidente que la película de Levin —como también, por su parte, la de Fleischer, aunque en menor medida— se alinea claramente con esa "falta de respeto" al esquema argumental original, siguiendo la norma general de acumulación no sólo de situaciones, sino también de personajes ajenos al original literario. Lo ejemplar en el guión de la película de Levin es que lo dicho no obsta para que el espíritu de la novela se haya conservado absolutamente en él. Claro que el primer acierto de la Fox al plantearse el filme, fue encargar el guión a dos auténticos pesos pesados: Walter Reisch y Charles Brackett. Ambos habían escrito ya juntos guiones para Lubitsch, Hathaway y Fleischer, entre otros, y el segundo fue, además, durante muchos años coguionista con Billy Wilder. El resultado fue un guión irreprochable que hizo que el propio Brackett se hiciese cargo también de la producción, oficio éste al que se dedicó en exclusiva a partir de este filme.

Reisch-Brackett basan su adaptación en una hábil acentuación de la intriga. Si en la novela Verne reduce casi exclusivamente esa intriga a la consecución o no del objetivo final (evidentemente, la conquista del centro de la Tierra), los guionistas utilizan toda una serie de recursos, más o menos tópicos, que multiplican la intriga, aunque manteniéndola siempre dentro de la línea argumental básica del original. Ningún cuerpo extraño, por mucho que lo parezca, entra en la historia. Todas las incorporaciones se dirían sugeridas en las páginas de Verne. Esto puede resultar extraño si pensamos que los tres viajeros literarios a las entrañas del globo, se convierten en seis en la expedición cinematográfica. Junto al sabio profesor Lindenbrook, el joven Alex y el guía islandés Hans, se incorporan a la historia Carla y el conde Saknussen y su compinche. Tales personajes nacen, de manera natural, de la obsesión del profesor Lindenbrook por mantener su descubrimiento y la consiguiente expedición en el máximo secreto, temeroso de la posible competencia de alguno de sus colegas y deseoso de obtener la gloria para sí. Lo que en Verne son fantasmas interiores del protagonista, toman aquí cuerpo en la decidida colaboración de Carla y en la intrigante persecución de Saknussen. Hay que recordar que nos situamos en una época en la que los debates científicos eran más que acalorados y en las tribunas de las numerosas sociedades científicas (como el propio Verne retrata en varias de sus novelas) sólo faltaba, y a veces ni eso, llegar a las manos. Así pues nos encontramos con que a la pregunta alrededor de la que la novela hacia girar la tensión dramática (¿lograrán su propósito?) se añade una segunda (¿se saldrá con la suya el malvado Saknussen?). Hay una cierta lentitud en el arranque de una película que supera los ciento treinta minutos. Pero incluso esto es un nuevo ejercicio de fidelidad al espíritu de Verne, al introducirnos en las peregrinas ideas del profesor protagonista acerca de la constitución del núcleo del globo. La auténtica aventura empieza con todo su esplendor con el descenso al fondo del cráter islandés. Basta añadir alguna situación nueva y acentuar otras para que la acción siga a partir de ese momento el ritmo adecuado. Entre las primeras están la secuencia de la piedra esférica que persigue a los protagonistas por un angosto pasadizo a una velocidad vertiginosa (y que Spielberg parece retomar para mayores penalidades de su Indiana Jones) o la

del torrente que está a punto de engullir a los protagonistas cuando buscan al extraviado Alex. Entre las segundas, la pelea entre los gigantes antediluvianos que se extiende en el filme a los protagonistas o la pérdida de Alex durante la cual, aquí, termina tropezando con Saknussen. Menos justificable parece la aparición entre las bóvedas subterráneas de la Atlántida, no por lo que tiene de licencia más o menos increíble de un hallazgo con el que el propio Verne fantasea en sus *Veinte mil leguas de viaje submarino*, sino porque viene a sustituir a la aparición en la novela de todo un cementerio humano e incluso de un ser vivo, uno de nuestros más lejanos antepasados. Siguiendo la fidelidad a ese "espíritu verniano" hay que decir que precisamente la teoría de la evolución constituye una de las polémicas científicas más virulentas de la época, y que Verne aprovechó esa inclusión para posicionarse claramente al lado de los evolucionistas. Más seria, por lo poco afortunada, es la inclusión de una serie de elementos humorísticos bastante inocentes y que hoy no logran otro resultado que romper la acción en lugar de aligerarla, como pretendía ser su objetivo. Otro tanto puede decirse de los breves números musicales, en absoluto afortunados. No son estos pequeños deslices, no obstante, suficientes para impedir que el resultado sea un guión ejemplar.

Con este material previo es contratado Henry Levin para realizar la película. Dialoguista en sus primeras incursiones en el cine, Levin era lo que se dice un “aplicado artesano”, siempre más o menos correcto pero sin la suficiente personalidad como para dar ningún rumbo personal al producto diseñado. Seguramente eso era lo que quería la Fox. Efectivamente aplicado, el gran acierto de Levin es dejarse llevar por el perfectamente engrasado guión. La fotografía en Technicolor de Leo Tover consigue el brillo y la espectacularidad que requería el formato de Cinemascope. Todo el esplendor del cartón-piedra recrea unos fantásticos decorados, a veces un tanto inocentes (la secuencia del hallazgo de un manantial rodeado de un barroco derroche de minerales preciosos), hábilmente mezclados con las estalactitas originales del Carlsbad Caverns National Park, donde fueron rodadas algunas de las secuencias. Si ese brillo era suficiente para evitar una posible sensación claustrofóbica, la acción se oxigena aún más con la salida, en algunas fugaces secuencias, al exterior. En ellas la acción se traslada a Edimburgo (punto de origen de la expedición, en lugar del Hamburgo de la novela de Verne) para mostrarnos a la joven Jenny, resignada y ansiosa en su espera. La música de Bernard Herrmann subraya a la perfección los

momentos de tensión, como no podía ser de otra forma en este habitual colaborador de Hitchcock y Harryhausen. Los efectos especiales están francamente conseguidos: la creación de los saurios gigantes, el vertiginoso ascenso final a lomos de la corriente de lava… En el reparto, en fin, brilla un James Mason espléndido como siempre, en un trabajo sobrio y contenido. Sin menospreciar el trabajo de Levin, que acierta a engarzar con habilidad tantas preciosas cuentas, no cabe duda de que **Viaje al centro de la Tierra** es un producto perfectamente diseñado desde la preproducción. Desde ese punto de vista la figura de Brackett, desde sus dos puestos de privilegio, como guionista y productor, adquiere una mayor dimensión. Se buscaba la consecución de un ejemplar filme de aventuras y eso es lo que Brackett hizo. La película estaba diseñada para convertirse en un éxito y la taquilla respondió como se esperaba. Que ahora hablemos de **Viaje al centro de la Tierra** como una película de ciencia-ficción es otra cosa sobre la que habría que reflexionar con más detenimiento.

Jesús Angulo

The Man from Planet X

(1951), de Edgar G. Ulmer

El cine negro que cayó a la Tierra

La cosa está que arde. Nada más empezar la película, la voz en *off* del protagonista nos advierte acerca del peligro que corre la humanidad. "*Aquí estoy yo escribiendo la historia de lo que ha sucedido* —dice—: *si dentro de treinta segundos no llega ayuda, la Tierra será destruida*". ¡Eso sí que es empezar con un terremoto y seguir con el Fin de los Tiempos! ¡Hitchcock no lo hubiese hecho mejor!.

Una vez iniciado el *flashback* que constituye el grueso argumental de la película, el ambiente se tranquiliza. Edgar

G. Ulmer, especialista en películas de presupuesto menos que cero, disfraza una anécdota marciana con las intenciones afiladas de la mejor serie negra. La mejor serie negra, por cierto, como bien sabemos aquéllos que no consumimos serie negra, es la que prescinde de tópicos egocéntricos y machistas: por ejemplo, **Detour**, de Ulmer, y dos o tres títulos más que no están protagonizados por Mitchum o Bogart. La serie negra de **The Man from Planet X** se manifiesta a través de su estructura narrativa circular y sus luces y sombras. Las relaciones entre los personajes se basan en acontecimientos que han tenido lugar antes de la acción de la película. El fatalismo de las situaciones límite es más humano que subgenérico. El tono general es serio. Sólo el alienígena parece convencido de encontrarse en una película de ciencia-ficción. El resto prefiere dar saltos: el viejo científico, la hija casadera, el joven doctor bueno y el joven doctor malo se dedican al forcejeo *noir*, mientras que los aldeanos del lugar (y los decoradores) se aferran a la tradición gótica.

En muchos aspectos, **The Man from Planet X** se adelanta a su tiempo (Ulmer la rodó en seis días). El pequeño extraterrestre con cabeza ovalada que visita las regiones pantanosas de Escocia (?) viene en son de paz. A lo mejor es botánico, como los padres de E. T., o diplomático, como Klaatu. El caso es que llega antes que nadie, en 1951, con la mente llena de fórmulas matemáticas y un soplo en el corazón. Esta apariencia frágil contrasta con el espíritu aguerrido de los humanos, capaces de torturarle salvajemente para conseguir apuntar en sus libretas algún secretillo científico que les convierta en amos del mundo.

Pedro Calleja

The Maze

(1953), de William Cameron Menzies

Con esta interesante película apenas difundida, William Cameron Menzies, unánimemente considerado como el mayor talento visual que ha trabajado en el cine, culminaba su irregular carrera como director, cuya valoración no ha sido todavía apreciada en su justa medida. Ese ha sido el malhadado sino del que fuera el más reputado e influyente escenógrafo de Hollywood (cuya firma se reconoce en cada fotograma de **Lo que el viento se llevó**, filme que dibujó escrupulosamente plano a plano) y uno de los escasos realizadores capaces de comprender el valor real del componente

plástico de una película.

Al igual que su mayor éxito, el clásico de ciencia-ficción **La vida futura** (1936), y que su no menos fascinante aunque menospreciada **Invaders from Mars** (1953), **The Maze** demuestra una vez más la inclinación de Menzies por el género fantástico y su acusado barroquismo conceptual. Rodada como la aventura marciana en tres dimensiones, y con un presupuesto todavía más exiguo, se trata de un filme bastante original aunque lamentablemente imperfecto.

El guión de Dan Ullman, basado en el relato del francés Maurice Sandoz "Le labyrinthe", es el primero que, sin adaptar abiertamente ningún texto del escritor de Providence, se inspira notoriamente en la singular mitología de H.
P. Lovecraft.
El enorme sapo bicentenario, que se oculta en su castillo escocés y por las noches es bañado por sus criados en el estanque situado en el centro del laberinto de setos que da título al filme, recuerda vagamente las nauseabundas e impías (en terminología de HPL) criaturas, provistas de escamas, membranas, caparazones, etc., que pueblan los relatos del visionario y excéntrico maestro del terror cósmico: desde los Profundos, anfibios adoradores de Cthulhu, a los *nagaäe*, gigantescos sapos caníbales, pasando por los monstruosos seres híbridos de Innsmouth, de manos palmeadas, o las entidades solares en forma de batracio. Mas la similitud no termina ahí: el vetusto *baronet* metamorfoseado en sapo, antepasado y a la vez verdugo del atribulado Richard Carlson, oculta asimismo un horrendo secreto, consecuencia de una terrible maldición familiar, ligada a la supervivencia de ciertos vestigios del periclitado pasado pagano. Y, al igual que a las viscosas criaturas que pululan en la deprimente obra lovecraftiana, los perros (y demás animales) le detestan y detectan.

El principal mérito de Menzies consistió en saber crear alrededor de esta espeluznante historia una tensa atmósfera de pavorosas sugerencias casi nunca explicitadas, privilegiando por un lado la función dramática del decorado (práctica a la que se mantuvo fiel a lo largo de toda su vida desde que la aprendiera del mítico Anton Grot), y mostrando por el otro su preferencia —como HPL— por las alusiones veladas o la profusión de detalles aparentemente insignificantes, así como por la conexión ominosa de sus

percepciones con ciertos parajes anómalos. Como el citado laberinto, en cuyo interior se desarrollan las escenas más extraordinarias, que el mismo Stanley Kubrick sería incapaz de superar en **El resplandor** (1980).

Al igual que Coppola en su reciente **Drácula de Bram Stoker** (1992), el más aventajado alumno del gran ilustrador Howard Pyle se decanta por la utilización de técnicas anticuadas, ligadas más bien a la estética y la plástica del cine mudo, logrando efectos bastante convincentes, sobre todo teniendo en cuenta la precariedad de sus medios materiales y lo añejo de sus procedimientos. Esta ranciedad voluntaria que impregna toda la película, otorgándole esa extraña dimensión extratemporal que tanto favorece al desarrollo de la intriga, constituye sin duda uno de los más valiosos hallazgos de Menzies. Y hace pasar por alto sus indudables errores (cierto desequilibrio rítmico y en especial el fallido desenlace) y la mayor de todas sus limitaciones (ése fue su principal problema a la hora de pasarse a la dirección): su incomodidad dirigiendo a los actores, que da como resultado la pobre y descuidada actuación que el filme ofrece en términos generales.

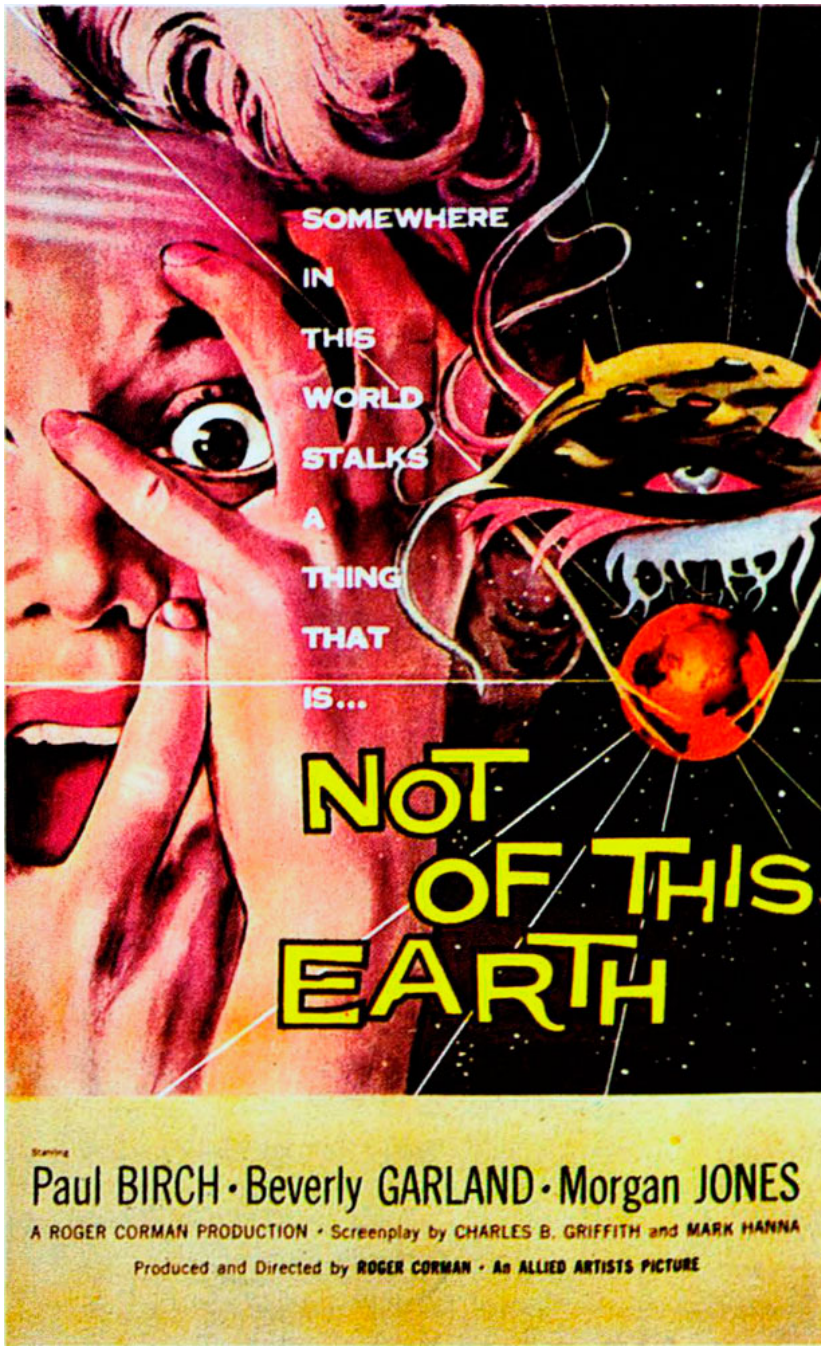
J. A. Molina Foix

Not of This Earth

(1956), de Roger Corman

Hace apenas seis años el propio Roger Corman producía un *remake* de esta vieja realización suya, sabedor de que en ella se halla contenida una inagotable fuente de recursos fantásticos, desarrollados tanto por él mismo, como por muchos de sus imitadores. Hay que hablar necesariamente del moderno fenómeno *Alien*, para poder entender, hasta qué punto han sobrevivido y crecido las premisas apuntadas en **Not of This Earth**, en cuanto a las posibilidades de la poderosa y fascinante entente entre el terror y la ciencia-ficción, entre el vampirismo y lo extraterrestre.

Mientras realizaba **Life Force**, Tobe Hooper tenía que sentir forzosamente sobre sí el peso de tantos y tantos títulos precedentes, que han incidido en todo lo que la novela de Colin Wilson *Los vampiros del espacio* podía sugerirle. Además de pensar en la película que nos ocupa, repasaría en su moviola mental otras obras auspiciadas por papá Corman, y ninguna mejor que **Queen of Blood**, del nunca suficientemente reivindicado Curtis Harrington, al que ya se ha encargado de apuntillar una industria que carece por completo de memoria autocrítica.



Por mucho que se remonte el caudal fílmico de **Not of This Earth**, siempre se llegará a la conclusión de que difícilmente nadie se

atrevería a respaldar una nueva versión, de no ser, como así ha sido, el directamente interesado. Digo esto, porque prescindiendo de los parecidos peor o mejor intencionados, la esencia de tan genuina pieza del *terror-fantastic* de los 50, solamente se puede encontrar en la riqueza imaginativa y reflexiva de un concentrado tan atenazador como **El hombre con rayos X en los ojos**.

Bien mirado, entre ambos trabajos de Corman, no existe tanto tiempo de diferencia, como pudiera hacer creer su visionudo en paralelo. El atormentado Ray Milland de **El hombre con rayos X en los ojos** es en realidad, la derivación humana del Paul Birch venido de otros mundos en **Not of This Earth**. Tampoco está ninguno de los dos muy lejos del Claude Rains de **El hombre invisible**, con lo que se intuye la necesidad de nutrirse en los comederos del clasicismo, para llegar a disponer de vida independiente.

La estética que fluye en torno al cegador hombre del espacio encarnado mecánicamente por Birch, bajo una apariencia tan deshumanizada que acierta a pasar por "terrícola", es inconfundiblemente la del expresionismo alemán. La cabina vídeo-telefónica a través de la cual son transmitidos los mensajes de este mundo al otro, diríase heredada de **Metrópolis**. Pero no acaba ahí la cosa, puesto que su capacidad telepática para dominar voluntades con fines criminales arrancaría de **El gabinete del Doctor Caligari**.

Esta última influencia de Fritz Lang, al igual que el resto de las imaginables, sigue una reconversión intuitiva en Corman. Es por ello que hay que volver a su Filmografía, y rescatar **It Conquered the World**, donde la idea de poder infundido por el invasor, era transmitida mediante unos parásitos o murciélagos que aseguraban el control remoto. Cuando las víctimas de **Not of This Earth** escapan al campo de acción visual de su sometedor, reciben la visita de un extraño ser volador muy similar a aquéllos.

Las fantasías de poder van estrechamente ligadas a los miedos generados por toda idea de formas de vida de rango superior. Cabe interpretar el final de **Not of This Earth** en función de la constante que supone la amenaza exterior, única a situar por encima del temor a una guerra mundial. Algo muy natural en la generación de la bomba atómica, la mayor consumidora de películas de "programa

doble". Aun teniendo en cuenta factores tan determinantes, no faltan los detractores de Corman, dispuestos a interpretar los puntos suspensivos con los que acaba el filme como una puerta abierta a la explotación de su inconcluso argumento. Semejante análisis forma parte de la estrechez de miras de quienes juzgan a los creadores cinematográficos desde el punto de vista de sus más elementales necesidades alimenticias. Es de imaginar que en los tiempos de Allied Artists o de la AIP, al señor Corman le aprovecharía hasta el agujero de los "donuts".

Mikel Insausti

Return of the Fly

(El regreso de la mosca, 1959), de Edward L. Bernds

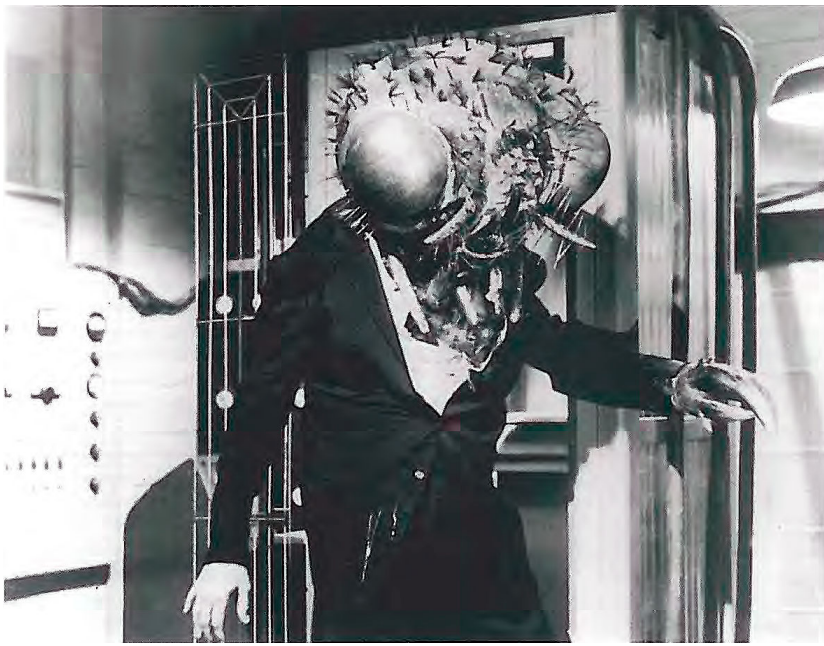
Las razones por las que esta segunda entrega de **La mosca** (Kurt Neumann, 1958) no logra remontar el vuelo están bien a la vista y se evidencian aún más al compararla con su predecesora. Mientras que esta última tiene como base un habilidoso guión de James Clavell que sigue fielmente (salvo en su tramo final) el escalofriante —y muy cinematográfico— relato de George Langelaan, **El regreso de la mosca** (1959) parte de un confuso y chapucero guión del propio realizador. Edward L. Bernds, repleto de cabos sueltos, incongruencias, faltas de respeto a la historia original, diálogos demenciales ("*¿Que sucederá si Philippe no tiene una mente humana, sino el cerebro asesino de una mosca?*", dice Vincent Price en un determinado momento) y burdas triquiñuelas para justificar los giros caprichosos de una trama urdida con tanta desgana como falta de imaginación. Brevemente: la película de Bernds no pasa de ser una funesta parodia de la de Neumann a la que se ha añadido una desmañada intriga policial que, en lugar de suscitar interés, provoca cierto sonrojo por la ineptitud con que está desarrollada e interpretada. Si, a pesar de ciertas ingenuidades, la odisea de André Delambre en **La mosca** remite en ocasiones a la de Gregorio Samsa por su kafkiana combinación de terror y cotidianidad, la aventura de Philippe Delambre (hijo de André) en **El regreso de la mosca** recuerda, en cambio, las patochadas de "The Three Stooges" ("Los tres chiflados"), a quienes Bernds —mediocre artesano de productos de serie B (**World without End, Queen of Outer Space**)— dirigió en numerosas películas de corto y largo metraje.

La mosca funciona —incluso vista hoy— por una inteligente dosificación de sus escasos y económicos golpes de efecto, un suspense *in crescendo* bien construido y unos personajes más o menos creíbles cuyas peripecias no dejan indiferente al espectador; en **El regreso de la mosca** no hay nada de esto: asistimos perplejos

a una sucesión de situaciones absurdas torpemente hilvanadas que hacen que nos desentendamos muy pronto de cuanto sucede en la pantalla y nos importen muy poco las tribulaciones de los personajes (?). A todo ello no es ajena la interpretación abominable de un reparto de cuarta fila (la excepción es el pobre Vincent Price, único actor que "repite" en la secuela, pero poco o nada puede hacer con un papel aún más desagradecido que el que interpretaba en el filme de Neumann, y su apatía es patente).

Desde el punto de vista de la producción, esta primera secuela (la segunda fue **Curse of the Fly**, realizada por Don Sharp en 1964) también deja mucho que desear. Mientras que **La mosca** disimulaba con astucia un presupuesto exiguo, **El regreso de la mosca** no logra ocultar en ningún momento un lastimoso aspecto de saldo, del que no se libran ni la abultada cabeza de mosca del infortunado héroe (más propia de un desfile de gigantes y cabezudos), ni los efectos especiales del inevitable transmisor de materia (mucho más cutre aquí que en **La mosca**), ni el celebérrimo, rebuscado y macabro *gag* del cobaya con manos y pies humanos aplastado por uno de los villanos, que sin duda pasará a los anales de lo grotesco. Según el experto Bill Warren[1], la Twentieth Century-Fox no estaba demasiado "orgullosa" de la película de Neumann y, si bien

permitió que **El regreso de la mosca** se rodara en uno de sus estudios, cedió los derechos de la secuela a una filial, la Associated Producers, y ésta acometió la empresa con una manifiesta tacañería que no hace sino minar aún más la poca solidez del filme.



En cuanto a la realización, tan sólo cabría destacar la fotografía, de nuevo en *scope* pero esta vez en blanco y negro, de Brydon Baker, sobre todo en las escenas en que Delambre, convertido ya en hombre-mosca, huye de la policía o visita subrepticiamente a su enamorada; esos instantes de terror con ribetes surrealistas tienen cierta intensidad y figuran entre lo mejor de **El regreso de la mosca**; lo malo es que parecen extraídos de otra película. Por lo demás, el trabajo de Bernds es absolutamente rutinario cuando no incompetente (véanse esos horribles *zooms* para subrayar la fobia de Delambre a las moscas).

TONY PARTEARROYO

Revenge of the Creature

(1955), de Jack Arnold

En poco más de un año ya se había estrenado la primera secuela de **La mujer y el monstruo, Revenge of the Creature** (la segunda sería **The Creature Walks Among Us)**: tal fue el desmesurado e inesperado éxito alcanzado por la criatura.

Y los motivos de que se hicieran el original y su continuación son tan distintos como sus resultados: lo que en la primera era mágica perfección, en este **Revenge of the Creature** se convirtió en rutina. Aunque es un producto nada despreciable.

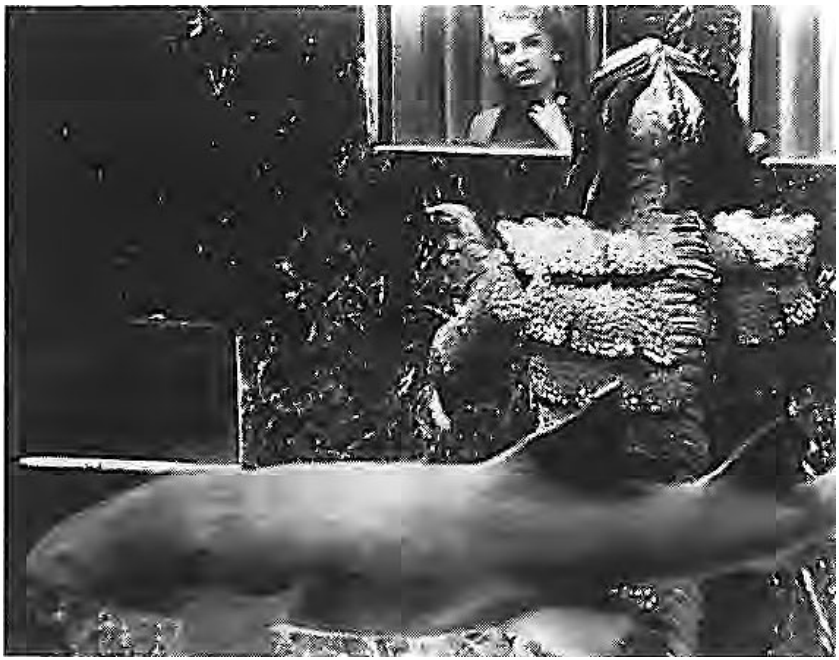
Era fácil resucitar al monstruo, que de hecho no moría sino que desaparecía en el agua en la ocasión anterior. Pero el escenario cambió por completo: del inquietante lago perdido en la selva amazónica, al seguro y acomodado aquarium de Florida. Ese cambio de escenario define la diferencia de tono entre las películas. Aquí la historia de amor entre el científico y la chica (dos personajes distintos aunque equivalentes a los del filme previo) se impone con toda su superficial dulzura, aunque Arnold introduce un

rasgo de inquietud al situar a la pareja frente a la ventana del aquarium, con el hombre anfibio observándoles tan amenazante como desesperado.

La aventura queda despojada de su tensión interna para convertirse en una simple alternancia de momentos de peligro y secuencias de descanso, una atracción familiar como el propio complejo acuático donde se desarrolla la historia, escenario demasiado presente y reiterativo.

Pero **Revenge of the Creature** tiene algunos destellos de interés, además de la anécdota de contener el primer y minúsculo papel de Clint Eastwood: el monstruo radicaliza sus acciones, preso como está en un hábitat desconocido, y trata de romper con desesperación la plácida vida americana; las escenas submarinas siguen teniendo una fascinación especial; y el aspecto físico del hombre-pez vuelve a ser efectivo en su simpleza, especialmente cuando su rostro, tan repulsivo como candoroso, expresa la dificultad para respirar fuera del agua.

RICARDO ALDARONDO



Rocketship
X-M

(Cohete K-1, 1950), de Kurt Neumann

"*Vamos a hacer una película de ciencia-ficción titulada* ***Rocketship*** *. El tipo que ha escrito el guión llevaba un par de años intentando colocarlo, pero nadie lo quería. ¿Por qué? Es ciencia-ficción, y ¿a quién le interesa? Pero ese idiota de George Pal está rodando una película acerca de un viaje a la Luna, tiene todos esos efectos especiales y trucos ópticos. Incluso tiene cinco páginas en el* Life *anunciando su* ***Destination Moon****. George Pal está interesando a todo el mundo por películas sobre la Luna. Bien, nosotros les daremos películas sobre la Luna*
X-M
". (*Filmfax*, n.º 25).

Estas fueron las palabras de Robert L. Lippert, el sagaz productor-magnate especializado en baratas producciones de amortización segura. Cuando planeó **Cohete**
K-1
, lanzó una campaña publicitaria muy parecida a la de **Con destino a la Luna** (1950): "*Ya lo has leído, ya has hablado de ello… Ahora… VAS A VERLO*". En estas breves frases publicitarias se condensa la filosofía que favoreció el nacimiento de la ciencia-ficción de los *50s*. Era bien simple, se trataba de recoger lo que flotaba en el ambiente. La paranoia colectiva de la incipiente guerra fría, las especulaciones sobre el platillo volante avistado en 1947 y la estupefacción con la que se veían los nuevos avances de la aeronáutica y la física, eran el caldo de cultivo ideal. El empeño de los obstinados Mikel Conrad y George Pal en llevar a cabo sus proyectos (**The Flying Saucer** y **Con destino a la Luna**, respectivamente) se vio recompensado con una calurosa acogida.

El filme producido por George Pal era meticuloso, ambicioso,

muy respetuoso con la ciencia, hasta el punto de dotarlo de cierto aire documental, ejemplificado con la inclusión de un corto del Pájaro Loco explicando a unos empresarios —y de paso a los espectadores— cómo era posible lanzar un cohete a la Luna. Curiosamente, hoy tiene su equivalente en el corto de dibujos animados que desentraña los avances genéticos de **Parque Jurásico**. AI igual que las secuelas de los dinosaurios de Spielberg. Robert L. Lippert se disponía a aprovechar toda la publicidad de **Con destino a la Luna** para sacar pingües beneficios (en los cárteles figuraba "Expedition Moon" como segundo título de **Cohete**
K-1
, prestándose a la confusión).

Cohete K-1 se rodó apresudaramente, consiguiendo estrenarse un mes antes que su inspiradora **Con destino a la Luna**. Por supuesto, Lippert dejó para

George Pal las ambiciones documentales y el rigor científico y le dio a su película todos los ingredientes para que resultase emocionante. Así, uno de los cosmonautas es una mujer, no visten las engorrosas escafandras y llevan rifles como si fuesen de cacería, elementos que hoy pueden despertar la sonrisa del público o hacernos presuponer que se trata de otra de esas adorables películas de bajo presupuesto tan ridícula como divertida. No es éste el caso. Lippert quería que su filme tuviese una gran factura (“*Va a ser un título con clase”*). Mientras que al descafeinado filme de George Pal se le recuerda por su verosimilitud, su cuidada producción y su importancia histórica, **Cohete**
K-1
mantiene un número fiel de admiradores. No en vano, Lippert aunó en el proyecto a un considerable número de magníficos profesionales. La dirección se la confió a Kurt Neumann, que estaba interesado en transmitir cierto espíritu trágico, exacerbado en un atípico final tan controvertido en su momento como deseado por el director. Kurt Neumann, que también escribió el guión, era un enamorado de la ciencia-ficción. Cuenta entre sus realizaciones **Kronos** (1957), **She Devil** (1957) y la formidable **La mosca** (1958). En estos tres filmes, al igual que en **Cohete**
K-1
, Neumann mantuvo una estrecha colaboración con uno de los grandes directores de fotografía de Hollywood, Karl Struss, un hombre inquieto con un *curriculum* sobrecogedor (**Amanecer**, Oscar a la mejor fotografía en 1927; **Dr. Jekyll y *Mr.* Hyde**, de 1931, y la extraordinaria **La isla de las almas perdidas**, de 1932). En una época en la que se exagera la importancia del director, conviene recordar las fascinantes atmósferas de los filmes citados. Struss era un fotógrafo revolucionario que gustaba de envolver sus filmes con neblina (escenas nocturnas) y utilizar calculados movimientos de cámara. Fue un pionero en la técnica de alterar las tonalidades de la película en blanco y negro. De hecho, en **Cohete**
K-1
se tintaron de rojo las escenas rodadas en el Valle de la Muerte (procedimiento posteriormente copiado en **The Angry Red Planet**), que destacan como uno de los paisajes extraterrestres más convincentes y fantasmagóricos del cine de ciencia-ficción. Para

redondear el tono y la atmósfera del filme se recurrió a una innovadora partitura de Ferde Grofe, orquestada por Albert Glasser, el compositor habitual de Bert I. Gordon.

Con el taquillazo de **Con destino a la Luna** y el éxito de **Cohete K-l**
, Hollywood emprendió su particular conquista del espacio. Los títulos no tardarían en llegar: **Project Moonbase, Flight to Mars, Cat-Women of the Moon, Conquest of Space**, etc. Se abría un nuevo horizonte.

PIEDRAS BLANCAS

Tarantula

(1955), de Jack Arnold

La existencia de **Tarantula** tiene no poco que ver con el inopinado éxito que habían cosechado un año antes las hormigas gigantes de **La humanidad en peligro** (y dos años después vendrían los risibles saltamontes-como-tanques de **The Beginning of the End**). Pero la moda de los insectos de gran tonelaje no se limitó a este ciclo de mediados de los 50: es una manifestación más de la Rebelión de la Naturaleza, uno de los temas clásicos de la ciencia-ficción catastrófica. La pequeña novedad del filme de Arnold reside en que la catástrofe no se produce, como en los otros dos títulos citados, por "mutación atómica" sino para castigar la vanidad del hombre que quiere enmendarle la plana a la sabia (pero rencorosa) Madre *Natura*.

Aunque algún exégeta como Christian Oddos considere que **Tarantula** es una de las dos "obras maestras" de Arnold, alabando de ella su "construcción a doble nivel", en mi opinión ahí se encuentra precisamente el principal desequilibrio de un filme que trata de desarrollar dos líneas por separado, sin poder atender demasiado, por tanto, a ninguna de las dos.

Está la línea narrativa del científico que crea un "nutriente sintético no orgánico" que provoca el crecimiento de los tejidos… y de las criaturas que estos recubren. La intención del sabio (encarnado con talante más benigno que desquiciado por el hitchcockiano Leo G. Carroll) es ayudar a paliar el hambre del planeta y aunque es condenado, doblemente, por su ambición, la película no se concentra en su tesitura de manera mínimamente comparable a la que desarrolla, por ejemplo, **La mosca**, otra película de sabio que prueba una dosis de su propia medicina. La segunda línea es la que detalla la actividad de la monstruosa tarántula. Esto sí se hace de forma bien dosificada, según el principio de economía que rige, narrativa y financieramente, en la serie B. Aunque en el fondo se reduzcan a una serie de simples juegos con la perspectiva, las sucesivas apariciones del arácnido, así como la elección de sus objetivos y su incesante aumento de tamaño, van creando una efectiva impresión de horror acumulado, tanto más efectiva cuando se considera que Arnold deja al monstruo "fuera de campo", hasta su primera aparición estelar, durante 45 de los 80 minutos que dura el filme.

Estas dos líneas se habían solapado, de forma intrigante, en la bella escena precréditos del filme: en el desierto, un hombre desfigurado en pijama viene a morir ante nuestros ojos. No es, como

pensamos conociendo el contenido del argumento, una víctima del monstruo titular pues su suerte pertenece a la "otra" línea narrativa, pero su muerte sirve para despertar el suspense hasta la aplazada aparición del superoctópodo. Y los dos hilos convergen finalmente, de manera tan inevitable como forzada, en la impresionante escena en la que la tarántula rodea la casa donde se "malcrió" (su rostro asoma por una ventana y asusta a la "Chica", como en **King-Kong**, pero sin intención sexual aparente): el monstruo siempre vuelve al lugar del crimen contra *natura* para ajustar cuentas con su "fazedor", ya se sabe.

Arnold incluye en la trama varias figuras científicas (hasta la "Chica" es bióloga, como en **La mujer y el monstruo**, lo que le da algo que hacer antes de ponerse en manos del héroe, el mazacote impávido John Agar) e incluso un documental sobre las arañas que, intercalado en un lugar avanzado de la trama, adquiere un insólito valor contrapuntalmente didáctico (Arnold filosofa). Pero hay que convenir con Susan Sontag en que "*el cine de ciencia-ficción no trata de la ciencia sino del desastre y su estética es la de la destrucción*", lo mejor de **Tarantula** son las apariciones estelares del monstruo que asoma sinuoso por la línea del horizonte y con sus elaborados andares —y un poco de truco óptico— alcanza a sus víctimas con engañosa rapidez. Por lo demás la película, sin ser profunda, es demasiado seria para resultar divertida, como otros títulos —sin duda peores— del género.

ANTONIO WEINRICHTER

Them!

(La humanidad en peligro, 1954), de GordonDouglas

Clásico indiscutible de la ciencia-ficción cinematográfica (por encima de épocas, tendencias o países), respetado hasta por los estratos críticos más reacios al género y copiado con mayor o menor desfachatez durante los años inmediatamente posteriores a su realización, e incluso después —entre las primeras y más simpáticas secuelas destacan dos producciones del avezado William Alland para Universal, ambas inéditas en España: **Tarantula** (1955) de Jack Arnold y **The Deadly Mantis** (1957) de Nathan Juran— **La humanidad en peligro** pertenece de pleno a ese ilustre grupo de películas donde el borrado apriorístico de cualquier conato de autoría implica, desde el primer al último fotograma y nada paradójicamente, una personalidad cinematográfica tan fuerte, genuina, profunda y loable como la que más.

Naturalmente que revisar ahora la tradicional (y justificada, por tanto respetable) dicotomía crítica entre "autores" y "artesanos" (o, más sustancioso, detenerse en discriminar si las películas más sugestivas, enigmáticas y frecuentables de la historia del cine se deben a los usualmente calificados como unos o como otros) desbordaría la extensión asignada a esta reseña, no digamos la temática dei presente monográfico. Pero no puede por menos que traerse a colación a la hora de comentar una película de las características de **La humanidad en peligro**, puesto que la filmografía de su realizador, el prolífico Gordon Douglas, carece de rasgos formales o estilísticos particularmente reconocibles (ni siquiera una solidez técnica o una pericia para planificar más o menos sistemáticas, porque dicho cineasta cuenta con bodrios casi impresentables, incluso dentro de los mismos géneros donde se inscriben sus mejores logros, como el *thriller*, el *western* o, sin ir más lejos, la propia ciencia-ficción), y, además, los ingredientes básicos de este filme no difieren gran cosa de los incorporados en las más

vulgares producciones fantacientíficas de la época.

¿A qué se debe, entonces, la, digámoslo ya, brillantez de **La humanidad en peligro**? No es fácil determinarlo, tal es la granítica cohesión de la película. "*Modélico fruto de la Política de los Estudios" o "Filme de equipo perfectamente compenetrado*", suele escribirse en tales ocasiones, y por lo general con toda la razón. Mas en el caso concreto de **La humanidad en peligro** la singular naturaleza de la película acaso podría cifrarse, específicamente, en su exacta identificación entre dos conceptos básicos sobre el papel difíciles de conciliar: el rigor cartesiano de la estructura y de la progresión dramática versus la fuerza subliminalmente onírica de las imágenes.

El primer aspecto cuaja en un desarrollo argumental sintético y austero, con frecuencia cercano al objetivismo del documental o el reportaje (y en alguna manera heredero de la economía narrativa que singularizó, entre otras aportaciones, a los *thrillers* producidos por la propia productora de **La humanidad en peligro**, Warner

Bros, durante los años 30 y 40), de irrefutable lógica y carente de cualquier retórica superflua o tentación grandilocuente, lo cual no significa que incurra en la desdramatización o la asepsia; por el contrario, el guión introduce, muy oportunamente, ligeros toques de humor, nobles apuntes sentimentales, rasgos épicos de cierta grandiosidad y un sutilísimo talante autocrítico consistente en sofocar, en la medida de lo posible, los lugares comunes de las producciones coetáneas del género: forzada historia de amor, posibilidad de una lectura alegórica de orden sociopolítico, choque entre las soluciones científicas y las militares, advertencia en cuanto a las secuelas de las experiencias atómicas, pinceladas apocalípticas e incluso místicas… Con toques tan sarcásticos al respecto como el hecho de que sea un mendigo alcoholizado quien descubra al ejército el refugio de las monstruosas hormigas, o que el honesto agente del FBI sea encarnado por James Arness, justo el actor que poco antes personificó a la depredadora "Cosa" extraterrestre en **El enigma… de otro mundo** (*The Thing from Another World*, 1951) de Christian Nyby y Howard Hawks.

El segundo aspecto denota sensibilidad artística para brindar sugerencias pavorosas, sentido de lo aterrador. De este modo, el desierto de Nuevo México cobra las trazas de un *Lost World*, azotado por tormentas de arena y preñado de amenazas sin nombre, suerte de equivalente del fondo del mar en la obra lovecraftiana; las secularmente inofensivas hormigas devienen enormes seres de pesadilla, visualmente espeluznantes y movidos por el único propósito de aniquilar seres humanos de forma indiscriminada e impersonal, y las galerías subterráneas que habitan, hormigueros a gran escala, exigen de los héroes ese *Descensus ad Inferos* que preside buena parte de la mejor literatura de terror.

Sin embargo, todo ello (en pocas palabras, la superación estética del desacuerdo teórico entre la racionalidad del tratamiento y la irracionalidad visual) no basta para explicarse entera y satisfactoriamente la fascinación que desprende **La humanidad en peligro**. Es preciso profundizar más, captar que esta obra maestra esconde un inquietante grado de paranoia, responsable último tanto de su enjundia intrínseca como de que represente un paso de gigante en la evolución de la ciencia-ficción cinematográfica: la amenaza aquí ya no procede *from Outer Space*, emerge del propio

subsuelo, de las entrañas de la Tierra, literalmente late debajo de nuestros pies… lo cual remitiría, nuevamente, al imperecedero H. P. Lovecraft,
a esa sentencia suya del *Necronomicon* que reza: "*Han aprendido a caminar criaturas que sólo deberían arrastrarse*".

Carlos Aguilar

The Thing from Another World

(El enigma… de otro mundo, 1951), de Howard Hawks y Christian Nyby

Prácticamente desconocido por el gran público, John Wood Campbell, Jr. (1910-1971) representa, en cambio, un nombre casi reverenciado entre los amantes de la ciencia-ficción escrita, al tiempo debido a su labor al frente de una revista que hoy significa todo un objeto de culto dentro del *Fandom* internacional (*Astounding Stories*) y a una apreciable cantidad de relatos propios, generalmente firmados con su verdadero nombre, o el apócope John W. Campbell, Jr., en algunas ocasiones con el pseudónimo de Don A. Stuart, en homenaje a su esposa, Donna Stuart. Entre éstos, ha sobrevivido en especial *Who Goes There?*, gracias a haber inspirado un filme, **El enigma… de otro mundo**, que alcanzó tal renombre que a partir de su estreno el relato original ya sólo volvería a publicarse con títulos que evocasen su adaptación cinematográfica, como *The Thing from Outer Space* o, meramente, *The Thing* (los aficionados españoles cuentan con varias traducciones al alcance, bien con el título de *¿Quién hay ahí?*, bien con el de *El enigma de otro mundo*: la aparecida en las colecciones "Terror" y "Nueva dimensión", ambas de Dronte, en la "SuperFicción" de Martínez Roca…).

Este relato —novela corta, más bien— apareció por primera vez en la mentada *Astounding Stories* en el año 1938, y es realmente admirable, aunque debido a su obsesión por la lógica y la coherencia no termina de apurar sus ingredientes más atractivos, a saber la atmósfera ("*Aquello hedía. Con un hedor extraño, el hedor de una mezcla de olores que sólo conocen las cabañas sumergidas en los hielos de un campamento antártico, y en el que se advierten el olor a sudor humano y el denso dejo a aceite de pescado de la esperma de foca derretida. Un dejo a linimento combatía el rancio hedor a pieles impregnadas de sudor y nieve. El acre olor a grasa de cocinar quemada*

y el olor animal y no desagradable de los perros, diluidos por el tiempo, se cernían en el aire"), la paranoia ("*El grupo quedó repentinamente en tensión. Una atmósfera de destructora amenaza penetró en el cuerpo de todos los hombres mientras se miraban mutuamente. ¿Será un monstruo inhumano ese compañero que está junto a mi?*"), y el horror puro ("*Los tentáculos se estiraron de improviso y de pronto Barclay cayó, aferrado en el dogal de una cuerda viviente y lívida. El monstruo se disolvía mientras lo sujetaba y era como una cinta al rojo blanco que le penetraba a Barclay en la carne de las manos, como un fuego vivo. Frenéticamente, Barclay se arrancaba la ropa, escondía las manos para que no se las aferrara. El ciego ser tanteaba y desgarraba el duro paño del abrigo a prueba de intemperie de Barclay, buscando carne, carne que pudiera convertir*"). El guión de la adaptación cinematográfica que aquí nos ocupa conserva la generalidad del argumento y algunas ideas concretas, pero, quizá por razones económicas y/o técnicas, suprime la idea más inquietante del relato, esto es la capacidad de la "Cosa" para asumir cualquier forma orgánica, haciendo del ser extraterrestre un mero Monster, de diseño obvia y excesivamente inspirado en el Frankenstein de Boris Karloff/ Universal, por más que albergue una constitución vegetal y apetencias vampíricas.

Usualmente valorado como un clásico intocable de la ciencia-ficción cinematográfica —"*The Best Science Fiction Film Ever Made*", en palabras de Michael Crichton, de cuya literatura, por cierto, han surgido dos de los engendros más execrables del cine

norteamericano actual, **Sol naciente** de Philip Kaufman y **Parque jurásico** de Steven Spielberg, posiblemente la peor superproducción del género desde el asqueroso **Drácula de Bram Stoker** de Francis Ford Coppola— **El enigma… de otro mundo** no ha resistido del todo bien el paso del tiempo y evidencia demasiadas limitaciones (y no sólo de presupuesto…), pero se deja ver con agrado y hasta cierto punto justifica su mito. Desde una perspectiva histórica, encierra la relevancia (un tanto dudosa, también es verdad…) de institucionalizar el enfoque xenófobo, anticientífico y militarista en lo referido a la visita extraterrestre —considérense los planteamientos conciliadores y humanistas de dos filmes previos, el paupérrimo pero muy curioso **The Man from Planet X** (1951) de Edgar G. Ulmer y el bello pero algo sobrevalorado **Ultimátum a la Tierra** (1951) de Roben Wise— con una frase final del diálogo (“*Vigilad el cielo*”) que bien puede considerarse síntesis y alegoría de tal planteamiento. Atendiendo a criterios cinéfilos, aún persiste la controversia sobre si la película fue filmada por el reputado Howard Hawks, acreditado sólo como productor, o por el grisáceo Christian Nyby, montador de varios de los filmes más importantes de éste —**Tener y no tener** (1945), **El sueño eterno** (1946), **Río Rojo** (1948)— que figura como director y de quien **El enigma… de otro mundo**, en tal caso, supondría la “opera prima” de una filmografía brevísima. La última declaración al respecto que conozco pertenece al protagonista, el bien mediocre actor Kenneth Tobey, que afirmó en la revista *Fangoria* lo siguiente: “*Howard Hawks rodó toda la película, salvo una escena, rodada por Nyby, aquélla en que cruzamos un umbral, y que me parece la peor de toda la película. Sé que Nyby siempre se ha atribuido la realización de la película, pero lo hacía para venderse*”.

Ahora bien, en modo alguno debe minusvalorarse esta diatriba, tachándola de anécdota poco trascendente a la hora de juzgar el resultado o de mera comidilla para una sobremesa entre “ratas de filmoteca” (especie en vía de extinción, a la cual me enorgullezco de pertenecer), porque en la impronta inequívocamente hawksiana (cualquier cinéfilo medianamente curtido lo apreciará…) de la película radica, precisa y paradójicamente, la mayor virtud y el aspecto más fastidioso de **El enigma… de otro mundo**. La una sería el acierto supuesto por un estricto protagonismo colectivo, que

entronca con la esencia ética de la obra de Hawks —su extraordinario **Sólo los ángeles tienen alas** (1939), en especial— traduciéndose perfectamente en la planificación, pues raro es el encuadre que no reúne más de cuatro personajes, con excepción de los, escasos, consagrados a la más bien mema historia de amor. El inconveniente radica en el tono desenfadado, en unas ocasiones, y el ritmo frenético y los diálogos guasones y acelerados, de otras, factores ambos que si bien coinciden con constantes estilísticas hawksianas tan definitorias como la ya mencionada —y aplicadas en sus *westerns*, filmes de aventuras y en las comedias, respectivamente— dudosamente casan con el clima de pavor cósmico y amenaza insuperable que precisaba una película de la índole de **El enigma… de otro mundo**. Sin que este "relax", para mayor desgracia, conlleve un punto de vista narrativo de particular interés dentro del género fantástico, o aporte algo nuevo en la totalidad de la filmografía de Hawks.

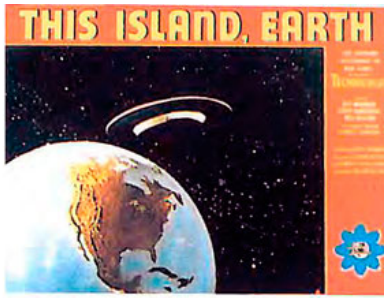
Debido a ello (y obviando la apócrifa variación hispano-inglesa **Pánico en el Transiberiano**, realizada por Eugenio Martín en 1972 con muy respetable resultado), me permito preferir el *remake* dirigido por John Carpenter treinta años después, **La cosa** (1982) simultáneamente fiel a la moral hawksiana de **El enigma… de otro mundo** y a las disposiciones del relato de Campbell, Jr, —entre ellas, su afinidad con el ciclo de "Los mitos de Cthulhu", pues esta versión por momentos diríase un cruce entre el *¿Quién hay ahí?* original y la, también, novela corta de H.
P. Lovecraft
En las montañas de la locura, publicada ocho años antes que aquél— así como dotado de la atmósfera pertinente y victorioso allá donde fracasaron la mayor parte de las producciones coetáneas del género, es decir, a la hora de justificar desde una perspectiva dramático-alucinante el, entonces inevitable, despliegue de efectos especiales aparatosos y/o repulsivos.

CARLOS AGUILAR

This Island Earth

(1955), de Joseph Newman

Desde la antigüedad el sueño de los alquimistas consistía en obtener la mítica piedra filosofal que permitía transformar el plomo en oro. En **This Island Earth**, el *leit motiv* radica en exprimir el plomo para sacarle radiaciones atómicas de gran intensidad. A partir de tan "científica" premisa el espectador estará condenado a tragar como verosímil cuanto le echen. Y si la ciencia humana tan en pañales puede plantearse sin rubor semejantes "genialidades", qué no hará la ciencia extraterrestre: abrumarnos con una jerga tan huera como rimbombante, abundante en rayos "nutrinos", cuadrantes de tiempo, capas de ionización… Incluso un gato llamado Neutrón… por ser muy positivo[1].



El improbable protagonista detenta sin reparo ni rubor los cánones que definen al héroe más

señero y vistoso del género: habilidoso doncel, científico y piloto todo en uno, es un hacendoso *gentleman*, guapo, despierto, vivaz, con posibles y un buen partido que, como es ley, disfrutará de la mullida confortabilidad de la espirituosa heroína, otra científica bien dotada que cumple con vehemencia cuantos requisitos aquilatan la estereotipada presencia de la mujer en tan masculino/machista universo, desde soportar el acoso del salido mutante hasta los castos toqueteos amorosos al uso[2], pasando por un inquebrantable sentido del deber y una acendrada religiosidad.

La película sube enteros en la interesante presentación de los oriundos de Metaluna. Al menos son ambivalentes, ni buenos del todo ni malos de manual. Entre ellos brilla con luz propia Exidor, más bueno que la cerveza de jengibre, empeñado en la imposible tarea de salvar a su planeta sin destruir vidas terrestres. Personaje dadivoso por excelencia, se constituye en el más humano (y en todo caso modélico) del variopinto personal que da la talla de un gobernante dispuesto a salvar a su pueblo —o lo poco que le queda — caiga quien caiga. Y es precisamente esta presencia de uno de los grandes ejes temáticos del género, la supervivencia, lo que provocará los mejores momentos de la ficción. No en vano la pareja de científicos norteamericanos descubren con terror que la política de los metalunianos respecto a la Tierra es idéntica (la misma) a la suya como potencia mundial. Pero nuestros alienígenas son ingenuos, demasiado directos. Quizás debieran habernos visitado para aprender *in situ* cosas más serias como el *marketing*.

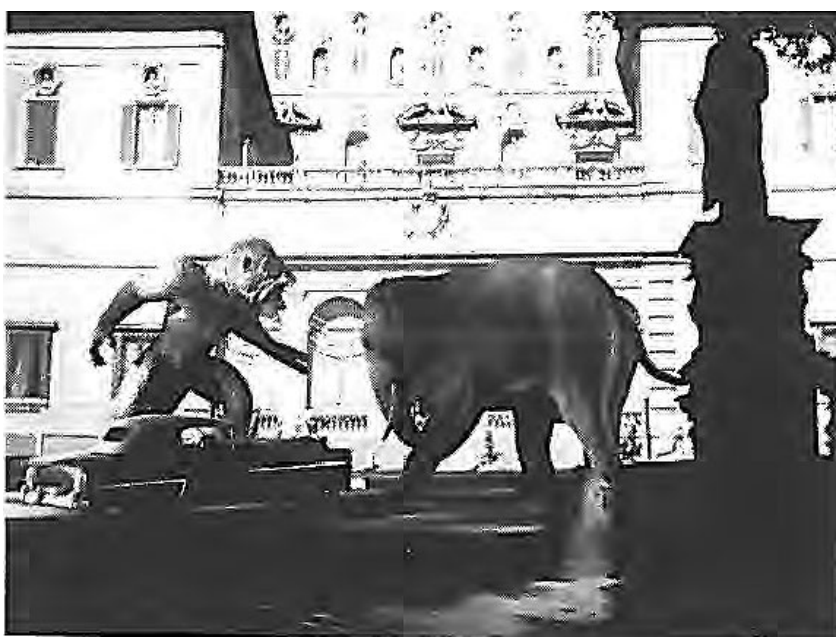
No podemos concluir sin dejar constancia de determinados —por singulares— aspectos estéticos como: la proliferación de diagramas atómicos (si Bohr-Rutheford levantaran cabeza…), pantallas de formato tan caprichoso como el triangular o el circular (al fin y al cabo, mágicos o cabalísticos) o en fin, el diseño de montaraz modernez del planeta Mataluna y su subterránea civilización. A pesar de todo, si miramos la película con una generosa dosis de complicidad (en el desaguisado, *of course*), descubriremos que genera una buena ración de solaz y esparcimiento. Convengamos que no aspira a nada más, y lograrlo no es poco.

RAMÓN FREIXAS/JOAN BASSA

20 Million Miles to Earth

(1957), Nathan Juran

Esta constituye la tercera colaboración de Ray Harryhausen con el productor Charles H. Schneer y su primer trabajo con el realizador Nathan (Hertz) Juran, director artístico oscarizado en 1941 por los decorados de **¡Qué verde era mi valle!** de John Ford y traspasado a la dirección en 1952 con la cinta gótica **The Black Castle**. También supone un título de transición, que señala el adiós de Schneer y Harryhausen a la ciencia-ficción, así como, para nosotros, representa, hoy, una inesperada delicia, un descubrimiento que aspira a hacerse valorar y querer con la única condición de que sepamos recuperar cierta mirada, digamos, inocente.



20 Million Miles to Earth, como es normal en toda obra de

paso, se sitúa en una encrucijada entre la reflexión acerca de las etapas ya superadas y el empuje de acometer algo nuevo y diferente, que se concreta en una indefinición genérica que puede reportar algún quebradero de cabeza a los cronistas dados al vicio de las etiquetas y las clasificaciones fáciles. Harryhausen escribió el primer esbozo del guión en 1952 bajo el título de "The Giant Ymir", con la esperanza de que, al situarse la acción de la historia en Italia, esta producción fuera un pasaporte hacia el sueño típico, según cuentan, de todo americano que se precie: visitar el viejo continente. Otro guión suyo de la época, "The Elementals", jamás rodado, donde unas criaturas, de un sospechoso parecido con los **Gremlins** de Joe Dante (1984), siembran el caos por las avenidas y los cielos de París, se concibió con las mismas intenciones. El proyecto de "The Giant Ymir" no salió adelante, y el guión peregrinaría por los archivos de diversas productoras hasta 1956, cuando primero Charlott Knigth y, después, Bob Williams y Christopher Knopf lo retocarían dándole su forma definitiva. No podemos saber cómo era el "The Giant Ymir" original, pero no es descabellado suponer que tales manipulaciones, sumadas a la evolución personal de Harryhausen, guarden relación con el llamativo y nada molesto sincretismo del filme. Hay en **20 Million Miles to Earth**, sí, una accidentada misión espacial, un huevo de aspecto gelatinoso sustraído de las selvas de Venus, una criatura alienígena de tamaño poco tranquilizador y un despliegue de valerosos militares norteamericanos, pero los escenarios mediterráneos, deliberadamente románticos, la morfología humanoide de la criatura y una muy notoria voluntad de trascender, vía inversión, el poso ideológico común en esta clase de películas —y que, por cierto, tan poco las beneficia— la separan del grueso del cine de ciencia-ficción de la época, aproximándola al mundo de las llamadas "fantasías blancas" que Schneer y Harryhausen tocarán en breve con **Simbad y la princesa**, película donde el último adquirirá la madurez estilística y el renombre, y que también fue realizada por Nathan Juran. Puede que me equivoque, pero siempre he sospechado que Ray Harryhausen, con su perpetua veneración por Willis
O'Brien
y sus antecedentes de adaptador de los cuentos de Mother Goose

(Mamá Oca) con destino a colegios y centros cívicos, su afición por la mitología oriental y greco-romana, por los clásicos como Julio Verne o H.
G. Wells,
y su estrecha relación con un poeta como Ray Bradbury (todo lo decadente y reaccionario que se quiera, pero capaz de lo mejor en sus buenos momentos, o si no a ver qué *cyberpunk* escribe algo comparable con *Las crónicas marcianas* o *País de Octubre*), no podía sentirse del todo a sus anchas en los angostos y monótonos parámetros por los que discurría la ciencia-ficción fílmica del periodo. La indigesta y más que xenófoba **Earth vs the Flying Saucers**, de Fred F. Sears, rodada el año anterior a **20 Million Miles to Earth**, pudo muy bien haber sido el detonante que obligara al técnico a plantearse la necesidad de reorientar la carrera.

Ymir, desde luego, no es el Rey Kong resucitado ni el mesiánico y discursivo Klaatu de **Ultimátum a la Tierra** (Robert Wise, 1951), paradigma imbatido del buen hermano del espacio exterior, pero

tiene gran parte de la ambigüedad moral del primero y comparte el carácter de víctima escasamente comprendida de ambos. Su maldad es siempre relativa, pues ni siquiera queda claro que posea consciencia por encima de la escala animal, y su potencial de destrucción es consecuencia de su desclasamiento, por una parte, y de la hostilidad que el (nuevo, ajeno) medio le manifiesta apenas asoma la cabeza fuera del huevo, por otra. El gigante llega a la Tierra fruto de un hurto, aunque los científicos hablarán de tomar muestras, y su contacto con la especie humana no puede resultar más traumático. Enjaulado de buenas a primeras, herido y acosado a continuación, yaciente en la mesa de operaciones del zoológico de Roma al final… Ymir no encarna la neurosis colectiva sino que actúa como chivo expiatorio de la misma, catalizando los peores instintos incluso del niño que parece destinado a protegerle. La tristeza, que no miedo ni ansiedad, que aflora en los rostros de los transeúntes que asisten a la agonía del extraterrestre en lo alto del Coliseo, y que se nos presenta en una prolongada serie de primeros planos cargados de intención y emotividad, resume con mayor elocuencia que cualquier parrafada moralizante las pretensiones de la cinta, quizá demasiado elementales o esquemáticas para tomarse como abiertamente progresistas pero tampoco despreciables. Todos los que se han conmovido con el humanismo de Frank Capra saben que la ingenuidad y la transparencia también pueden ser virtudes.

La excéntrica biología del venusino que reacciona a la atmósfera terrestre descontrolando las tiroides y creciendo por momentos, y el patrimonio histórico de la ciudad de Roma son excusas inmejorables para el lucimiento de las artes de Harryhausen. Lo primero le permite desarrollar a Ymir, ya todo un logro en sí mismo, en la doble faceta de homúnculo y coloso, experimentando con una amplia gama de transparencias y juegos de proporciones (algo descuidadas, lástima, en las escenas del vagabundeo por el bosque y el descubrimiento de las ovejas, si bien la nocturnidad lo disimula), y lo segundo le brinda un escenario de primera, donde dar rienda suelta al gusto por las composición de cuadros épicos que conjugan, con alto grado de puntillismo, maquetas, animación y personajes de carne y hueso. Ymir, cruce de hombre y reptil, combatiendo/huyendo de los soldados entre las ruinas romanas, tiene ya todo el sabor de los mejores momentos de las epopeyas de

Jason y Simbad, y su muerte, rodada en picado para acentuar la indefensión de la criatura, queda en la memoria (junto al exterminio del dinosaurio en la nave de la catedral de Nuevo Mexico en **The Valley of Gwangi**, James
O'Connolly,
1968, otro filme complicado de catalogar) como uno de los pocos momentos en que la magia de Harryhausen destapa su lado oscuro.

MIGUEL ANGEL BARRAL

20.000 Leagues Under the Sea

(20 000 leguas de viaje submarino, 1954), de Richard Fleischer

Es imposible adaptar a Jules Verne desde el conformismo narrativo y estético. Resulta una operación tan inútil como indecente. Casi un sacrilegio, suponiendo que tal concepto exista.

Alguien que desbordó con sus relatos sobre mundos inimaginables, alguien que viajó a la Luna, al centro de la Tierra, a las profundidades marinas o al castillo de los Cárpatos, debería merecer mejor suerte en el cine, espectáculo ilusorio donde los haya. Muchas películas deslizantes entre el pueril conformismo o la desmesura sin sentido (la popular **La vuelta al mundo en ochenta días**, realizada por Michael Anderson en 1957, reuniría ambas cosas) han minimizado extremadamente el caudal imaginativo del escritor francés. Verne, sin duda, habría congeniado con un arte tan fabulador como el cine. El cine, por desgracia, no ha congeniado mucho con él.

James Mason, excelente actor, uno de los grandes, debería haber

interpretado más adaptaciones cinematográficas de Veme. Es sinónimo de calidad e interés. Porque se da el caso, quizá no fortuito, de que las dos películas más atractivas inspiradas en Verne le tienen a él como protagonista: **leguas de viaje submarino 20 000** y **Viaje al centro de la Tierra** (1959) de Henry Levin. Aunque no tan redonda, también resulta interesante la versión de **De la Tierra a la Luna** (1958) dirigida por Byron Haskin; ésta, sin embargo, no cuenta con el imprescindible Mason.

Verne no era sólo diversión, aventura, imaginación, fantasía. En la mayoría de sus relatos hay una reflexión, más profunda o más superficial según los casos, sobre los vaivenes sociales de su época. El personaje del capitán Nemo es un buen ejemplo de ello. Hombre torturado por un pasado repleto de injusticias y violencias, ha decidido cortar todo lazo con la humanidad, cambiar la convulsa superficie terrestre por la paz de las profundidades marinas y responder, con la misma violencia que padeció, a la escalada bélica que rompe todo el equilibrio social.

Nemo, auténtico protagonista del viaje submarino de Verne, es individualista, nihilista, un hombre corroído emocionalmente que busca ahuyentar sus propios demonios restituyendo desde el fondo del mar un orden imposible. Su aventura es una utopía social, y su personalidad la de un ser contradictorio que destruye sufriendo y ansía la armonía interior consciente de que jamás volverá a amar como en el pasado lo hizo. Me cuesta imaginar a otro actor que no fuera Mason (al menos en 1954) para incorporar al dual Nemo, uno de los personajes más ricos e inspirados surgidos de la pluma de Verne. Mason impone la autoridad y la fragilidad necesarias (el rostro sudoroso, los ojos desencajados, el gesto dolido cuando aplaca su conciencia tocando el solemne órgano de tubos antes de atacar una embarcación), sabe ser misterioso, refinado, atrayente y humano (su manera de decirle al profesor Aronnax que en el mar hay maravillas que desafían sus poderes de descripción) y consigue que el resto de personajes se desplacen a su alrededor. Todo un trabajo de actor que Mason repetiría en su segunda cita con Veme, la igualmente imaginativa **Viaje al centro de la Tierra**. Fleischer y Levin, dos cineastas equitativos, de los mal considerados del montón, supieron extraer lo mejor de James Mason (también lo

consiguieron Hitchcock, Ophüls, Ray, Albert Lewin y Kubrick en **Con la muerte en los talones, Almas desnudas, Bigger than Lite, Pandora y El holandés errante** y **Lolita**, pero ésa es otra historia) y, de paso, trasplantar al celuloide toda la fuerza descriptiva de Verne.

En **20 000 leguas de viaje submarino** se citan Mason y Fleischer, Kirk Douglas (el fogoso arponero Ned Land), Paul Lukas (el distinguido y cauto profesor Aronnax) y Peter Lorre (su ayudante Conseil, vibrante comparsa), el *Cinemascope* (formato con el que Fleischer hacía maravillas), el tratamiento de luces y colores del director de fotografía Franz Planer (el haz verde sobrenatural que recorre el mar en la primera aparición del submarino Nautilus, asemejándola a una maravillosa y siniestra serpiente de mar), y los decorados de John Meehan y el guión de Earl Felton, rindiendo tributo al texto original aunque introduciendo en ambos casos licencias y lícitas modificaciones visuales y temáticas (el final "físico" de la novela y la película no son iguales, su espíritu sí es coincidente). Y claro, también estaba por allí Walt Disney. Produjo la película entre dos de sus señeras obras de animación, **Peter Pan** (1952) y **La dama y el vagabundo** (1955), y otorgó absoluta

libertad de movimientos a Fleischer. Así lo reconocía el cineasta en una entrevista con Luis Aller y José María Latorre (*Dirigido por*, núm. 154): "*Me dejó total libertad para que hiciera lo que quisiera, y en el estudio de Walt Disney quedaron tan contentos como yo*". En esta misma entrevista, Fleischer se sentía especialmente satisfecho de "*haber conseguido una de las cosas más difíciles de hacer en cine: filmar en espacios reducidos y conseguir valores de composición* y *dinamismo: era un submarino lleno de gente… creó que lo conseguí*". En efecto, hay en **leguas de viaje submarino**
20 000
un dinamismo y vitalidad, tanto en la configuración de determinadas secuencias como en la elaboración precisa de cada plano, que hacen olvidar por momentos las reducidas dimensiones físicas donde se desarrollan las grandes y pequeñas emociones que vertebran el relato.

Fleischer consigue en todo momento el equilibrio perfecto, en todos los sentidos. Equilibrio entre los personajes, divididos en cinco tipologías: el hierático Nemo, el profesor hambriento de conocimientos, el dinámico arponero forjado un poco sobre el modelo del aventurero sonriente a lo Errol Flynn (al menos el Flynn de **Robín de los Bosques**), el asustadizo Conseil y el grupo uniforme, callado, respetuoso y algo robotizado que conforma la tripulación del Nautilus, hombres leales hasta la muerte a un Nemo que les rescató del horror y les hizo recuperar la dignidad perdida. También existe el equilibrio entre espectáculo e intimismo, entre tensión y comedia. La reposada y nada impactante puesta en escena unifica visual y dramáticamente las borracheras de Ned en compañía de la juguetona foca (que comparte amistad con todos los personajes antagonistas de la historia), la pelea con el calamar gigante convertida en una suerte de gesta cotidiana, la contemplación sensitiva de los fondos marinos (cuando Nemo mira las profundidades y habla de la paz que allí reina, Fleischer y Mason saben plasmar esa paz), el ritual del entierro en el lecho de algas y arena, el choque de formas de vida y estados de ánimo (la primera cena a bordo del submarino, con Nemo describiendo en delicioso ornamento literario los filetes de serpiente de mar, las aletas de pez martillo con salsa de crustáceos, los pepinos de mar en conserva o la leche de ballena, algo que también haría Jesús Garay en su

simpar adaptación de la novela de Verne, **Nemo**,
1977-78)
o la muerte del capitán contemplando por última vez el espacio marino que redescubrió y sublimó.

20 000 leguas de viaje submarino concilia temas e intereses del cine fantástico, el de ciencia-ficción y el género de aventuras. Lo hace con una belleza tan natural y delicada como lo es la música de Bach, ejecutada por Nemo Mason al órgano, que resuena por los angostos, metálicos y remachados laberintos que forman la panza del Nautilus, El submarino es engullido por el océano, patria adoptiva del protagonista, y la aventura concluye. Finaliza también este breve recorrido por una película vital (que ha procurado ser a la vez un homenaje a James Mason).

QIM CASAS

The War of the Worlds

(La guerra de los mundos, 1953), de Byron Haskin

Después de la Segunda Guerra Mundial los norteamericanos vivieron un clima de guerra fría. Los niños participaban en el colegio en simulacros de bombardeo. Sólo era una precaución, pero obviamente se contemplaba el holocausto nuclear como una terrorífica posibilidad. Esta circunstancia que fue determinante para el surgimiento de la ciencia-ficción de los *50s* también hizo que se desempolvasen olvidados proyectos que podrían gozar de una buena acogida popular.

Cecil B. DeMille había comprado en 1925 *La guerra de los mundos* de H.

G. Wells
para la Paramount. Desde entonces, Alexander Korda, Sergei Eisenstein y Alfred Hitchcock se habían interesado en llevar una adaptación a la pantalla. Pero la viabilidad de un proyecto de esta magnitud era incierta. La Paramount, que también había comprado para DeMille *Cuando los Mundos Chocan* en 1932, decidió casi veinte años después encargarle las dos superproducciones a George Pal.

Para **La guerra de los mundos** George Pal repite un esquema de producción similar al de **Con destino a la Luna**: Technicolor, portentosos efectos especiales (de nuevo premiados con un Oscar), y música de Leith Stevens. Pal volvió a crear un grandioso espectáculo en el que los efectos especiales eran la mayor estrella. Las naves extraterrestres, que se mantienen elevadas del suelo por corrientes magnéticas, se cuentan entre las más imaginativas jamás diseñadas, así como los raquíticos alienígenas que sólo aparecen fugazmente.

Gran parte de la efectividad de **La guerra de los mundos** descansa en la construcción del suspense, mostrando muy

gradualmente la invasión marciana. Tras un prólogo seudocientífico explicando que el planeta Tierra es el más idóneo para los visitantes, el misterio se centra en un extraño meteorito que recala en un pequeño pueblo californiano. Es ahí con el contraste entre la placidez de los amables lugareños y el implacable ataque alienígena donde arranca el filme. Más tarde, **La guerra de los mundos** se desencadena en todo su esplendor: impotencia del ejército, evacuaciones de ciudades, pánico colectivo, seguimiento por la radio de la catástrofe, las grandes capitales asediadas…; conformando un tono apocalíptico que aparece en contadas ocasiones en las producciones norteamericanas.

Los británicos transmitirían, unos años más tarde, ese espíritu apocalíptico en sus filmes de invasores del espacio. Crearon los alienígenas más estremecedores y solían dar la impresión de que la humanidad estaba perdida sin remedio. Era auténtico terror.

Hollywood supo conferir a sus filmes suspense y divertimento, estaban más cerca de la aventura de ciencia-ficción que del fin de la humanidad. Las modestas producciones independientes conseguían que el invasor te cayera hasta simpático. No obstante, los grandes Estudios dibujaron en algunas de sus películas conflictos de grandes proporciones y un peligro "'real" para la totalidad de la especie humana. En este aspecto hay que destacar a **La guerra de los mundos** como una de las películas más extremas. No vemos a los alienígenas en casi toda la película, están siempre montados en sus imbatibles naves destructoras, y cuando por fin aparecen son muy distintos de nosotros (estupenda la escena en la que se reproduce el sistema visual extraterrestre). El repiqueteo de sus naves, sabiamente alternado con la música de Stevens, se va haciendo cada vez más agobiante. Se mueven lentamente, de manera implacable. Nada puede pararles. La pareja protagonista, con Gene Barry como científico ensimismado, huye por el monte en llamas, devastado, con naves aterrizando y surcando el aire. Las ciudades ofrecen un paisaje más desolador, están expuestas al pánico colectivo y los científicos se encomiendan al Dios de los cristianos.

Resulta muy curioso la cantidad de citas bíblicas y el papel que se le ha dado a la religión en La **guerra de los mundos** (el ateo H. G. Wells
todavía estará retorciéndose en su tumba). Se diría que así le querían conferir cierta "dignidad" o "seriedad" de cara al espectador de la época. De todas formas, cuadra perfectamente con el tono apocalíptico del filme y con ese viaje, físico y sentimental, de los protagonistas. Muy ilustrativo es el personaje del clérigo que intenta comunicarse con los extraterrestes. La religión se encuentra en todo el filme, incluso se hace un paralelismo entre la invasión y el Génesis: *"He calculado que los marcianos pueden apoderarse del globo en seis días". A lo que replica Ann Robinson: "Los mismos que tardó Dios en crearlo*".

En **La guerra de los mundos** el hombre es impotente y Dios omnipotente. Nada humano puede contra el invasor; ni los últimos

avances tecnológicos, ni la investigación científica. Lo que podría exponerse en formato de sesudo tostón nos lo sirven como puro espectáculo. El Apocalipsis ya está aquí. Y en Technicolor.

PIEDRAS BLANCAS

When Worlds Collide

(Cuando los mundos chocan, 1951), de Rudolph Maté

Llanto y crujir de dientes: aun tratándose de una producción que quiere desmarcarse de la serie B habitual, **Cuando los mundos chocan** aparece en la actualidad como una pieza de museo de visión para minorías, ejemplo palpable de la fácil caducidad de la mala ciencia-ficción (por norma general, aquélla que olvida que este género, como el fantástico o el *thriller*, sirve más para formular preguntas que para responderlas). El cinéfilo de altos vuelos encontrará poco donde hincar el diente en su desfile de estereotipos y en su lenguaje hiperfuncional, próximo a lo que ahora entendemos por estética televisiva, y el gran público se sentirá defraudado por un exceso de diálogos (¡y qué diálogos!) y por unos efectos especiales, sorprendentemente ganadores de un Oscar, cuyo momento estelar, la inundación de Times Square, no dura más de cinco segundos. El incondicional de la ciencia-ficción y el aspirante a sociólogo lo tienen un poco, solamente un poco, mejor. El primero puede sentirse satisfecho de presenciar la segunda incursión en el género, metido a productor, de George Pal —responsable en años venideros de cintas tan destacadas como **El tiempo en sus manos** (1960), **El maravilloso mundo de los hermanos Grimm** (1962, codirigida por Henry Levin) y **The Seven Faces of Dr. Lao** (1964) — a partir de una novela de Edwin Balmer y Philip Wylie[1]. Por su parte, el adepto a las disquisiciones sociológicas verá aquí un poderoso recordatorio de que los (¿felices?) cincuenta significaron para los estadounidenses, junto a la guerra fría y la psicosis nuclear, y acaso por culpa de éstas, el principio de las jeremiadas de Billy Graham y compañía, oportunamente contestadas en 1960 por Richard Brooks en **El fuego y la palabra**.

Con grandilocuencia digna de Cecil B. DeMille (quien había querido rodarla en 1934), **Cuando los mundos chocan** despega enseñándonos un variado surtido de llamas infernales, que retroceden para dejar paso a una Biblia en edición fantasía, donde leemos como el Señor Dios comunica a Noé su decisión de eliminar al hombre de la faz de la Tierra, a causa del grado de relajación moral a que ha llegado. A continuación, un fundido encadenado y más texto, ahora en *off*, se ocupa de reconvertir la tradición religiosa en ciencia, y pronto sabremos del inminente fin del planeta por culpa del rumbo de colisión emprendido, a velocidad imposible, por la estrella vagabunda bautizada como Bellus. El espíritu de Noé no se ha invocado por casualidad: al igual que el castigo, para no ser sencilla y llanamente una venganza o un crimen, ha de llevar implícito la posibilidad de redención, Bellus arrastra en su órbita un planeta de apariencia habitable, Zyra, de tal suerte que una parte de la humanidad podrá librarse de la hecatombe si consigue poner en marcha una nave/arca espacial, a la cual se accederá por riguroso sorteo (¡y tan riguroso, pues su capacidad está limitada a sesenta pasajeros que, al final, serán

cuarenta y cuatro!). El resto de la cinta, ochenta y tres minutos propensos a eternizarse, se dedica a documentar las repercusiones que la llegada de Bellus tiene sobre la comunidad internacional y el proceso de construcción del cohete salvador, sin olvidar los correspondientes apartes donde desarrollar los pocos estimulantes, y menos creíbles, conflictos personales de los protagonistas (especial insistencia en el rancio y casto episodio amoroso entre Richard Derr y Barbara Rush) y presentar los trastornos naturales —actividad volcánica y sísmica, deshielo de casquetes polares, etc… en una gradación que corresponde a los cuatro elementos— derivados de tan cósmica intrusión. Se trata, en efecto, de una fórmula familiar a cualquiera que haya padecido los ladrillos catastrofistas puestos de moda por Irwin Allen (curioso, otro nombre de cierto peso dentro del cine fantacientífico, autor de una segunda y pobre versión de **El mundo perdido**. 1960, y productor de las series de TV **Viaje al fondo del mar, El túnel de tiempo** y **Perdidos en el espacio**) a mediados de los años 70 y que, de no ser por la reiterativa e intencionada presencia del elemento religioso, circunscribiría el papel de esta película al de mero precedente del más efímero y poco distinguido subgénero que jamás haya dado el cine del otro lado del Atlántico.

Del epílogo de **El increíble hombre menguante** (Jack Arnold, 1957) a los pasmos

alucinógenos de **Dune** (David Lynch, 1984), la ciencia-ficción, definida en ocasiones como una modalidad narrativa que transforma el dato científico en metafísico y viceversa[2], nunca ha ocultado sus inclinaciones místicas, llegando incluso a enfatizarlas a guisa de estrategia promocional, como en los casos de **2001, una odisea del espacio** (Stanley Kubrick, 1968) o **Zardoz** (John Boorman, 1974). Lo que ya no es tan frecuente, si la memoria y el material de referencia no me fallan, es dar con una obra que asuma con tal grado de convencimiento y tanta falta de pudor unos postulados que cualquier observador mínimamente despierto calificará, cuando menos, de integristas, con todo lo que de lamentable comporta este término, y que no tema sacrificar cualesquiera posibles valores artísticos, narrativos o estéticos, en beneficio de tan tremebundo discurso. No hay margen para el error: **Cuando los mundos chocan** no pretende ser ni una aventura espacial (o *space opera*) ni la crónica de una situación límite que sirva de pretexto para poner en marcha el juego del suspense y la emoción —como sucedía, por ejemplo, en **¿Hacia el fin del mundo?** (Andrew Marton, 1965)— sino una homilía, un sermón, un panfleto con todas las de la ley, que lleva la voluntad de rearme moral al extremo de lo grotesco. Por encima del detalle anecdótico, digno de figurar en cualquier enciclopedia del disparate *kitsch*, de que los hombres de ciencia hablen por los codos el "día del juicio", o de que se malgaste todo un plano para subrayar que el libro de cabecera de la nave/arca no es otro que la Biblia, el ultraconservadurismo, la beligerancia de la cinta se expresa sin ambages en su farragosa carga etnocéntrica, por no escribir sencilla y llanamente racista. Apenas la sombra de Bellus acaba de insinuarse en el horizonte, el guión de Sidney Boehm hibrida a Noé con Moisés, y lo que parecía una glosa al esfuerzo colectivo de una especie enfrentada a la extinción se transforma en el consabido discurso del pueblo escogido en pos de la tierra de la leche y la miel. Cuando el astrónomo Spencer, investido de patriarca y sumo sacerdote, comunica a las naciones del globo, vía ONU, la mala nueva que se avecina, no recibe otra cosa que indiferencia, desconcierto o abierta hostilidad, y aunque se menciona la existencia de otros proyectos de arca en diversas partes del mundo, éstos nunca aparecerán en pantalla, siendo evidente que sólo una

llega a Zyra. La confianza de Spencer en la entereza moral de sus compatriotas *White Anglo-Saxon Protestants* es tal, que cuando Stanton, el magnate encarnación del materialismo, la decrepitud física y la falta de fe, le insinúa la posibilidad de un motín para apoderarse de la nave, responde sin vacilar: "*¡La gente es más civilizada de que lo que cree! Saben que sólo unos cuantos pueden irse*…".

En otras palabras: la masa acepta que la entrada al arca, ratificada por el azar, es un signo de distinción moral, quizá el equivalente de un segundo bautismo, y prefiere morir, sin duda rumiando sus pecados, que entrometerse en los designios divinos. Se comprenden así las continuas dudas de Derr, que en su calidad de aventurero propenso a los placeres de la vida se considera indigno de la salvación, habiendo de acometer todo tipo de heroicidades para redimirse. Bellus y Zyra son los instrumentos de una idea de divinidad paradójicamente nada cristiana, un taumaturgo preevangélico que únicamente se manifiesta en términos de intransigencia y de sangre. El sacrificio de su propio sacerdote, el Dr. Spencer, bajo la desopilante divisa de que no hay lugar para los viejos en el nuevo mundo, lo acaba de confirmar.

Algunos comentaristas[3] han creído percibir una nota de ambigüedad, una concesión a lo inquietante en la ciudad alienígena que se entrevé en los planos finales de la película, cuando la nave ya ha ganado la idílica superficie de Zyra. ¿Será una civilización amistosa, o interpretará la llegada del arca como un acto de invasión? No negaré que resultan cuestiones estimulantes para una charla de sobremesa, pero no creo que varíen ni un ápice el significado de una obra que si de algo carece es de sutilidad y aptitudes para el matiz. Todo induce a suponer que la construcción de marras no es más que un elemento decorativo o accidental, o la mismísima ciudad del Altísimo que aguarda la llegada de "*los hijos de la raza que Él ha designado como SU nación, la cual, finalmente, conducirá a la redención del mundo*"[4].

MIGUEL ANGEL BARRAL

NOSFERATU

NOSFERATU. **Director del** DE
PATRONATO
MUNICIPAL
CULTURA
: José Antonio Arbelaiz. **Director de NOSFERATU**: José Luís Rebordinos Equipo de redacción: Jesús Angulo, Sara Torres.

Han colaborado en este número: Carlos Aguilar, Ricardo Aldarondo, Miguel Angel Barral, Joan Bassa, Pedro Calleja, Quím Casas, Dolores Devesa, Carlos F. Heredero, Ramón Freixas, Javier Hernández Ruiz, Mikel lnsausti, José María Latorre, Carlos Losilla, Francisco Llinás, Juan Antonio Malina Foix, Jesús Palacios, Toni Partearroyo, Piedras Blancas, Alicia Potes, Vicente Sánchez-Biosca, Fernando Savater, Manuel Valencia, Antonio Weinrichter. **Responsable de comunicación**: Manu Narváez. **Fuentes iconográficas**: Archivos de Carlos Aguilar, British Film Institute, Filmoteca Española, Manolo Valencia, Piedras Blancas, Ray Harryhausen, Roger Corman, Jack H. Harris. Patronato Municipal de Cultura de San Sebastián. **Foto de portada**: Invasion of the Saucer-Men (1957), de Edward L. Cahn. **Diseño, maquetación, tratamiento portada e imágenes, y arte final**: Toni Galindo y Anna Obradors.

Notas

[1] Hay que subrayar que en este texto cuando se habla de comunismo se habla más bien del estereotipo propio de la época, del comunismo visto por la ideología norteamericana, tanto en su literatura, periodística o de ficción, como en el cine. < <

[2] Hablo aquí únicamente de películas que conozco y que he podido revisar recientemente. Quede constancia de mi gratitud hacia Carlos Aguilar, Carlos F. Heredero, José Manuel Marchante, Tony Partearroyo y Alicia Potes, que me han facilitado copias de algunas de ellas. No he citado títulos que conozco sólo de oídas, aunque la consulta de diversos textos me produce la impresión de que mis posibles generalizaciones no andan desencaminadas. < <

[3] Señalemos que no se duda en escamotearle al espectador unos datos que, por otra parte, conoce. En la infame **Terror from the Year 5000** hay una especie de documental, que recuerda las imágenes de archivo que abren **La guerra de los mundos**, sobre las aventuras viajeras del hombre y se señala que se han lanzado ya satélites al espacio. Lógicamente, no se dice que quienes dieron el primer paso fueron los soviéticos y el espectador despistado bien puede creer que los norteamericanos ganaron esta carrera. <<

[4] José María Latorre, *El cine fantástico*, Publicaciones Fabregat, Barcelona, 1987, pg. 177. < <

[5] Rick AItmau, *The American Film Musical*, Indiana University Press,
Bloomington & Indianapolis,
1987. <<

[6] Hay que señalar que comparar este abominable producto perpetrado por Robert J. Gurney, Jr. (productor, guionista y director) con los solventes de Wise y Arnold puede parecer abusivo. Pero aquí no pretendemos valorar los aspectos fílmicos, ni hablar de la calidad de estas películas, sino señalar otros aspectos temáticos harto significativos, presentes en películas de grandes y pequeños Estudios, series
A o B
(y, las más de las veces, Z. < <

[1] De esta manera, el momento en el que los extraterrestres se muestran ante el protagonista asciende a clímax dramático, cota de incierto alcance sin esta consciente gradación de lo que se ve en pantalla. Muy interesante es también la idea de Jack Arnold de recurrir al punto de vista de los invasores explicitado en tomas subjetivas a través de una lente en la que se aprecia la materialidad del cristal. < <

[2] *El cine fantástico*, Colección Dirigido por, Barcelona, 1987, pags. 190-191 <<

[3] Como señala Juan Antonio Ramírez, la influencia de esta fábula wellsiana llevada al cine traspasó el mareo de las pantallas para incidir en los diseños del futuro (así, al menos, se pudo apreciar en la Exposición Universal de
1939-1940).
La arquitectura en el cine. Hollywood, la edad de oro, Hermann Blume Ediciones, Madrid, 1986, pag. 265. < <

[4] Desierto, aunque de hielo, es el desolador escenario de Alaska en el que se incrusta un misterioso platillo con un ser vegetal dentro en **El enigma… de otro mundo** (*The Thing from Another World*, 1951, Howard Hawks y Christian Nyby). < <

[5] "*Aquí todo es destrucción*", dice el viejo capitán del barco refiriéndose a la Laguna Negra amazónica donde habita el supuesto monstruo. <<

[1] Sería complementario un estudio de los entes amenazantes, así como de las mutaciones animales y su relación con las formas humanas. < <

[2] **El gigante ataca** concluye de modo efectista en Las Vegas, entre neones y lujo, en una especie de remedo del
King-Kong
neoyorkino; **War of the Colossal Beast** se cierra con un suicidio del gigante altamente espectacular: Manning se electrocuta con cables de alta tensión y la breve escena se rueda en color, a diferencia del resto del filme. < <

[3] Véase nuestro estudio “Metamorfosis, Ciencia y Horror. En torno a **La mosca** (*The Fly*, 1986), de David Cronenberg” en *Arbor*, CXL V, mayo, 1993, número especial *Las imágenes de la ciencia en el cine de ficción*, coordinado por Alberto Elena. < <

[4] **I Married a Monster from Outer Space** da la voz a los invasores, los muestra permeables a los sentimientos como efecto imprevisto de la captura de los cuerpos humanos. < <

[1] Rezarle a la razón… ¿un culto absurdo? < <

[2] No osamos calificarlo de acto de fe… aunque no es desechable la utilización del término. < <

[3] Jacques Goimard: “Une définition, une définition de la définition, et ainsi de suite”. Artículo incluido en la revista *Cinema d’aujourd’hui*, n.º 7 (primavera de 1976), titulada “Demain la *S. F.*”. París, pág. 18. <<

[4] El aficionado meticuloso puede objetar que respetando la novela de H.
G. Wells,
los invasores son derrotados por los virus, bacterias y microbios autóctonos. Sea. Pero sólo después de las esforzadas rogativas de los fieles. No olvidemos que Dios está hecho a imagen y semejanza del hombre. < <

[5] Hay muchos más títulos. Téngase presente al aguerrido Lee Van Cleef, sorpresivo y chapucero San Jorge, que con fe y convicción llega allá donde fracasan el ejército y el cuerpo científico, armado con un letal soplete, ¡al mismísimo corazón de la bestia extraterrestre!, en **It Conquered the World** (1956), de Roger Corman. < <

[6] En los condominios de la serie Z, terreno abonado para los mayores dislates, las tropelías más descaradas, las más regocijantes epopeyas y propuestas iconoclastas a *sensu contrario* o *avant la lettre*, según la ventolera del momento histórico, también hay insignes testaferros…, a menudo vindicados por fieros y vehementes críticos. En el palmarés de la garrula nulidad, de Al Adamsom a Edward Bernds, sobresale la emérita personalidad de Edward Wood, Jr., firmante de **Plan 9 from Outer Space** (1956) —posiblemente un totémico ejemplo del grado cero de la escritura según Roland Barthes—, considerado por abrumadora mayoría como uno de los peores filmes de la historia del cine —y por ende ya indelicado objeto de culto—, señalado asimismo por el gafe del óbito de Bela Lugosi a mitad del rodaje, lo que obligó al director a repetir desconsideradamente los planos positivados de su actuación o bien a reemplazarlo por un doble de rostro embozado por una capa. Un Ed Wood, Jr. hogaño de actualidad merced a la biografía que le ha consagrado Tim Burton. Para los exploradores de la purria más jotera es de notable utilidad la consulta del libro *The Psychotronic Encyclopedia of Film*, de Michael Weldon. < <

[7] Sólo así se comprenden —y en último término, aprecian— perlas como **Queen of Outer Space** (1958), de Edward Bernds, que en lugar del previsible bodrio nos ofrenda un delirante y despendolado espectáculo *kitsch*, con una memorable Zsa Zsa Gabor oficiando de maestra de ceremonias. < <

[8] De todos es conocido que la pigmentación local de buena parte del cine norteamericano no impide su exportación al resto del mundo. Así, la "mugre" cinematográfica europea no avanza allende sus fronteras, mientras que la "caspa" cinematográfica yanki —y no sólo la "caspa"— coloniza nuestro subconsciente, como ha sentenciado Wim Wenders. Si Wenders denunciaba la colonización del subconsciente, mucho más drástica resulta la ocupación y/o duplicación de los cuerpos, como *sumum* de la sofisticación científica llevada a cabo por los extraterrestres en la magnífica **La invasión de los ladrones de cuerpos**, precedida cronológicamente por **Invaders from Mars** (1953), de William Cameron Menzies, y proseguida por **Not of This Earth** (1956), de Roger Corman, con su vampírico alienígena de encarnadura humana, y por **I Married a Monster from Outer Space** (1958), de Gene Fowler, Jr., con su inquietante doble alienígena. <<

[9] El perfil de la figura está diseñado y engordado por científicos de dudosa catadura moral, de la que hicieron fructífera especialización actores como Boris Karloff (en **The Man they Could not Hang**, Nick Grinde, 1939) o Lionet Atwill (en **El hombre que fabricaba monstruos**/*Man Made Monsters*, 1941, de George Waggner). Aunque el "padre" yanki del personaje, al que dotó de sus cartas credenciales, se sustancia en **Doctor Cyclops** (1939), de E.
B. Schoedsack.
<<

[10] Más conocida con el título español de **La tierra contra los platillos volantes**, a raíz de sus diversos pases televisivos. < <

[11] Y que exhibe sin rubor la contradicción de una ciencia alienígena hiperavanzada que recluta como refuerzo a unos científicos terrestres que no cesan de admirarse de su propio atraso tecnológico. Con semejante colaboración, evidentemente, el futuro de los metalunianos no queda, en absoluto, asegurado. <<

[12] Película donde —todo hay que decirlo— el referente científico recibe un cuidado muy superior al habitual. Incluso su propuesta de cohete fue plagiada en numerosas ocasiones y no sólo en cine: Hergé lo fotocopió para sus aventuras lunares de Tintín. <<

[13] La reformulación de las propuestas de la serie B, entre la nostalgia y el *revival*, está en alza en la década de los 90. Al respecto, véanse dos títulos ejemplares de tal planteamiento: **Aracnofobia** (*Arachnofobia*, 1990), de Frank Marshall, con su invasión de arañas que devastan un pueblecito típicamente yanki, decididamente simpática y flirteando con la serie Z más espirituosa; y **Matinee** (*Matinee*, 1993), de Joe Dante, con su ser humano menguante y hormiga creciente, protagonista del filme en el filme "Mant", pero de parca solvencia como literal homenaje al cine de los 50, lastrado por su humor troglodita y socavado por una acumulación de peripecias poco lustrosas en su intento de dar cuenta de todos los arquetipos/pontífices que adornaban al género. <<

[14] Tal variante llegó a desarrollar una abultada filmografía en el país del sol naciente, que iniciada con **Japón bajo el terror del monstruo** (*Gojira*, 1954), de Inoshiro Honda, y tras ofrendar más de cien monstruos variopintos, aún no se ha agotado por completo. Así. **Gojira tai Mosura**, de Takao Olikawara, es de ¡1992! <<

[15] Consagrando una vez más la condición de anticipación de la literatura en contraste con la cinematografía, de siempre a remolque de sus ideas, de sus propuestas más imaginativas. <<

[16] Ante la mayoritaria animosidad que despliegan los alienígenas en este periodo, es menester subrayar aquellos que ejercen como benefactores de la humanidad, incluso en contra de los mismos interesados. A **Ultimátum a la Tierra** se añaden los interfectos de **It Came from Outer Space** (1953) de Jack Arnold, basado en un relato del membrilloso Ray Bradbury, **The Space Children** (1958), de Jack Arnold, con sus infantes convertidos en salvadores de la galaxia, o, a modo de coletilla, **Satellites**
Satan's
(1958), de Fred Brannon, refrito en forma de largometraje de **Zombies of the Stratosphere** (1952), serial dirigido por Fred C. Brannon, donde hallamos a un joven Leonard Nimoy ejerciendo de marciano humanista. < <

[17] Lejos de la sutilidad plenamente humana (incluso sobrehumana) de, por ejemplo, los replicantes ideados por Philip K. Dick en *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, y magistralmente traducida en imágenes por Ridley Scott en **Blade Runner** (*Blade Runner*, 1982). De todos modos, es un aspecto puesto de manifiesto preferente y previamente —¿cómo no?— por la literatura. Pensemos en el relato "El hombre bicentenario", de Isaac Asimov, retomado posteriormente en la novela *El robot humano* (1992), escrito a cuatro manos entre Asimov y Robert Silverberg, cuyo protagonista, NDR 113, o Andrew Marlin, es un robot nada corriente, empecinado en demostrar su humanidad en una batalla saldada con una impecable paradoja, pero de feliz resultado para sus aspiraciones —como no podía ser menos en el tierno Asimov. <<

[18] Aunque hija productiva de la Gran Bretaña, sería un pecado (venial, que conste) relegar al olvido el robot de **Devif Girl from Mars** (1954), de David MacDonald, escudero de la encuerada Patricia Laffan. < <

[1] *Under the Moons of Mars*, aparecida en 1912, de febrero a julio, en el semanario *All-Story*, y retitulada *A Princess of Mars* en 1917 para su publicación en forma de libro. < <

[2] En 1911 publicó la novela *Ralph 124C 41*, en la que describía ya el radar. < <

[3] En 1939: *Science Fiction* y *Future Fiction*, dirigidas ambas por Charles Hornig (y fusionadas tres años más tarde para formar *Future Fiction*
Fantasy & Science
, bajo la dirección de Robert Lowndes); en 1940: *Astonishing Stories y Super Science Stories*, ambas de Frederick Pohl, y *Comet Stories*, de Tremayne; en 1941: *Stirring Science Stories y Cosmic Stories*, dirigidas por Donald Wollheim. < <

[4] También dirigió entre 1939 y 1943 *Unknown* (llamada desde 1941 *Unknown Worlds*), mezcla de fantasía, horror y ciencia-ficción que, pese a su corta vida, fue la única revista que pudo rivalizar con *Weird Tales* por la supremacía del género fantástico. < <

[5] Publicado en enero de 1930. < <

[6] Tomando en préstamo el apellido de soltera de su esposa. <<

[7] Al tomar la dirección de la revista, Campbell sustituyó esos artículos por unas editoriales firmadas Arthur McCann. < <

[8] Traducido (por Domingo Santos y Francisco Blanco) como "¿Quién está ahí?" en Jim Wynorski, *Vinieron del espacio exterior*, Martinez Roca, Barcelona, 1984. <<

[9] Publicado también en *Astounding Science Fiction*, en el número de diciembre de 1936. Traducido (por Horacio González Trejo) como "Los ladrones de cerebros de Marte" en la antología de Asimov *La edad de oro de la ciencia-ficción*, Martínez Roca, 1976. < <

[10] Dicha peculiaridad se conservó en la reciente versión de John Carpenter, **La cosa** (*The Thing*, 1982), que más que un *remake* fue una nueva y mucho más fiel adaptación del relato de Campbell. <<

[11] La huella de Hawks, que produjo y supervisó la película de su montador habitual (muchos de los actores que intervinieron en el reparto mantienen que la dirigió personalmente), se hace ostensible en el tratamiento del grupo humano que debe enfrentarse a la amenaza. < <

[12] Baste recordar la turbadora descripción de los marcianos que hace Wells en *La guerra de los mundos* (capitulo 4): "*La característica boca en forma de V con el labio superior puntiagudo la ausencia de mentón bajo el labio inferior en cuña, el incesante temblor de su boca, el grupo gorgóneo de tentáculos, la agitada respiración de sus pulmones en una atmósfera extraña, sus pesados y trabajosos movimientos debidos a la superior gravedad de la Tierra y, sobre todo, la intensidad extraordinaria de sus enormes ojos, a la vez profundos, inhumanos, deformes y monstruosos*". <<

[13] Traducido (por D. Sanios y F. Blanco) como “El amo ha muerto” en Jim Wynorski, *Op. cit.* <<

[14] Antes que Bates, otros escritores de C. F. (como Jack Williamson en “The Moon Era”, relato publicado en *Wonder Stories* en 1932, o Raymond Z. Gallun en “Old Faithful”, *Astounding Stories*, 1934; traducidos ambos en la citada antología de Asimov *La edad de oro*…) ya se habían decantado por considerar al extraterrestre como un ser pacífico de quien nada había que temer, aunque todavía estaban muy lejos del comprensivo respeto hacia los marcianos mostrado por Bradbury en sus *Crónicas*… y más aún de la receptividad mostrada por Spielberg en **Encuentros en la tercera fase** (*Close Encounters of the Third Kind*. 1977) o **E. T., el extraterrestre** (*E. T., The Extraterrestial*, 1983). <<

[15] Su primer relato, “Test of the Gods”, apareció en el número de septiembre de 1941. <<

[16] Fue uno de los últimos filmes en que se utilizó el sistema tricrómico de Technicolor. < <

[17] Traducida (por D. Santos y F. Blanco) como “La máquina alienígena” en Jim Wynorski, *Vinieron de la Tierra*, Martínez Roca, 1984. <<

[18] Publicado en *The Saturdayt Evening Post* en junio de 1951. Traducido (por D. Santos y F. Blanco) como “La sirena” en Jim Wynorski, *Vinieron de la Tierra, Op. cit*. <<

[19] Tan sólo una breve secuencia de cuatro minutos, que condensa todo el cuento de Bradbury, aunque respetaran el título sugerido por el escritor (iba a llamarse “The Monster from the Sea”) y el ficticio dinosaurio utilizado se basara muy fielmente en la ilustración que acompañaba al texto. <<

[20] Sólo se diferencian de sus dobles en el destello luminoso que despiden sus ojos cuando no hay presente ningún ser humano. Bradbury los llamó *xenomorphs*, aunque el filme no utilizó el nombre. < <

[21] Se recurrió al experto alemán en cohetes Hermann Oberth, consejero científico de Fritz Lang para **La mujer en la Luna** (*Frau im Mond*, 1929). < <

[22] Aunque algo mejor que el casi desconocido **Project Moonbase** (Richard Talmadge, 1953), refrito de varios episodios de una teleserie que no llegó a cuajar (**Ring Around the Moon**), en cuyos guiones colaboró Heinlein. < <

[23] Publicada en 1951 y traducida como *Amos de títeres*, Martínez Roca. 1982. < <

[24] Incluido en sus *Nouvelles de l'Antimonde* (1956). Véase su traducción en mi antología *Horrorscope*, Nostromo. Madrid, 1974. < <

[25] Incluso utilizó el robot Robby, que no figuraba en el texto original. < <

[26] *El hombre menguante*, trad, de Teresa Segur, Bruguera, Barcelona, 1977. < <

[1] Myron Meisel: “Edgar G. Ulmer the Primacy of the Visual”, en el libro *Kings of the B’s*, de Todd McCarthy y Charles Flynn, E. P. Dutton & Co., New York, 1975. <<

[2] Bill Warren: *Keep Watching the Skies! American Science Fiction Movies of the Fifties*, vol. I
(1950-1957),
McFarland & Company.
Inc., North Carolina, 1986. <<

[3] Luc Moullet, Bertrand Tavernier: “Entretien avec Edgar G. Ulmer”, en *Cahiers du Cinéma* n.º 122, agosto 1961. < <

[4] “Edgar G. Ulmer: The Filmmaker’s Responsability”, reproducido en la monografía *Edgar G. Ulmer*, publicada conjuntamente por los festivales de Bergamo y Rimini, en 1989. <<

[5] John Belton: *Howard Hawks, Frank Borzage, Edgar G. Ulmer. The Hollywood Professionals*, vol. 3, The Tantivy Press, London/New York, 1974. < <

[6] Carmelo Marabello: “Detour: There is an Arrow Saying One Way Street”, en la monografía *Edgar G. Ulmer*, que fue publicada conjuntamente por los festivales de Bergamo y Rimini, en 1989. < <

[1] La paternidad del sistema *Dynamation* provocó numerosas discusiones en su tiempo, y aun hoy sigue sin estar del todo clara. Motivo por el que Pal patentó su propia versión personal del mismo, aunque el término *Dynamation* siguió siendo utilizado por otros animadores como Harryhausen. En cualquier caso, como se indica con anterioridad, el fundamento de todas estas escuelas de animación y FX no dejó de ser la llamada *Stop Motion*. <<

[2] El diseño de las naves de **La guerra de los mundos** resultó tan afortunado que éstas volverían a ser utilizadas por la Paramount. <<

[3] En honor a la verdad, la subtrama que lastra gran parte de **La conquista del espacio** le fue impuesta a Pal por la Paramount, contrariando sus deseos de realismo y rigor científico. Pal nunca perdonaría a la Paramount esta intromisión y a raíz de ello acabaría pasando a trabajar con la MGM. < <

[4] De hecho, el fracaso de **Doc Savage: The Man of Bronze** fue tan grande que, durante años, los aficionados fuera de los USA no supieron si el filme había llegado a estrenarse, ni si había sido realizado para el cine o la TV, caso de haber llegado siquiera a terminarse. <<

[1] Baxter, John. *Science Fiction in the Cinema*. Ed. The Tantivity Press/Londres. A.
S. Bamess
/New York. 1970. < <

[2] Sabatier, Jean-Marie. *Les Classiques du cinéma fantastique*. Ed. Balland. Paris, 1973. < <

[3] Brosnan, John. “Jack Arnold: S.
F. Film
Director Extraordinaire”. *Seiende Fiction Monthly*, n. I 1, 1974. <<

[4] *Cahiers du Cinéma* n.º 337, junio, 1982. “John Landis interviewe Jack Arnold: deux cinéastes chez Universal”. El propio John Landis rinde tributo y reconocimiento a Jack Arnold en otra producción Universal: **Cuando llega la noche** (*Into the Night*, 1984), ofreciéndole un breve “cameo” donde el veterano director aparece por una puerta sujetando a un perro. Esta fugaz aparición es paralela a la que también protagonizan, en el mismo filme, directores como Don Siegel, David Cronenberg, Daniel Petrie, Paul Mazursky, Lawrence Kasdan y el propio John Landis entre algunos otros. <<

[5] En España, la edición de 1987 del festival de Sitges le dedica una retrospectiva, a la que Arnold asiste sujeto ya a una silla de ruedas y acompañado por su mujer. < <

[6] Esta es la fecha correcta y no la de 1916, como repetidas veces se ha publicado en España. < <

[7] En 1955, y con el mismo título, este musical sería convertido en película por Richard Quine. < <

[8] William Alland interpreta en esta película a Jerry Thompson, el hombre que investiga la vida de Charles Foster Kane y a quien Orson Welles convierte en el mediador (presentado casi siempre de espaldas) utilizado por la ficción para ir introduciendo al espectador en los sucesivos misterios del protagonista. < <

[9] Otros productores del estudio trabajan, a su vez, en campos diferenciados: Aaron Rosenberg está detrás de los *westerns* de Anthony Mann. Ross Hunter confiere no poca homogeneidad a los melodramas más sentimentales de Douglas Sirle, y Albert J. Cohen (productor de Arnold en tres ocasiones) se dedica preferentemente al melodrama de serie "B". < <

[10] Bonet Mojica, Lluis. “El increíble cineasta creciente y universal”. *Catálogo del XX festiva! Internacional de Cinema Fantastic de Sitges*. Debe precisarse que este catálogo publica una filmografía de Jack Arnold donde falta una película: **The Bunny Caper**, también conocida como **Games Girls Play** o **Sex Play**, filmada en 1974. < <

[11] José María Latorre reprocha esta supuesta carencia en la obra de Arnold, por oposición al cine fantástico de Tod Browning, acusando al primero de utilizar la monstruosidad como *"un simple vehículo para provocar el susto y el alivio automático"*. *El cine fantástico*. Ed. Publicaciones Fabregat S.
A. Barcelona,
1987. Pág. 185. < <

[12] Arnold, Jack en: Reemes, Dana M. *Directed by Jack Arnold*. Ed. McFarland and Company Inc. Jefferson, North Carolina y Londres, 1988. Pág. 30. < <

[13] Véase: Reemes, Dana M. *Op. cit.* El libro incluye varias viñetas preparadas por Arnold para los *storyboards* de diferentes películas suyas. < <

[14] *Según Arnold*, “el director debe pensar y sentir visualmente (…), un buen director debe tener una moviola en su cabeza. Debe haber finalizado completamente el filme en su cabeza desde su mismo comienzo”. Véase: Reemes, Dana M. *Op. cit.* Pág. 203. < <

[15] Ibidem. Pág, 208. < <

[16] Ibidem. Pág, 24. < <

[17] Se pueden citar, cronológicamente: **El monstruo de tiempos remotos** (*The Beast from 20.000 Fathoms*, Eugène Lourié, 1953), **Japón bajo el terror del monstruo** (*Gojira*, Inoshiro Honda, 1954), que supone el nacimiento de Godzilla, **It Came from Beneath the Sea** (Robert Gordon, 1955), **The Monster from Green Hell** (Kenneth G. Crane. 1958). **Gorgo** (*Gorgo*, Eugène Lourié, 1961) y **Bug** (Jeannot Szwarc, 1975). < <

[18] Una familia en la que predominan preferentemente los insectos, y cuyos integrantes más caracterizados son las hormigas gigantes de **La humanidad en peligro**, el pulpo de **It Came from Beneath the Sea**, la mantis religiosa de **The Deadly Mantis**, la oruga de **The Monster That Challenged the World** (Arnold Laven, 1957), los escorpiones de **The Black Scorpion** (Edward Ludwig, 1957), el científico convertido en mosca gigante de **La mosca** (*The Fly*. Kurt Neumann, 1958), o la araña de **Earth vs the Spider** (Bert I. Gordon, 1958) y de **Attack of the Giant Spider** (Bill Rebane, 1975). < <

[19] Lenne, Gérard. *El cine fantástico y sus mitologías*. Ed. Anagrama. Barcelona, 1974. Pág, 17. < <

[20] Vanaclocha, José. *Cartelera Turia*, n.º 1302. Enero, 1989. < <

[21] Latorre, José María. *Op. cit.* Pág. 187. < <

[22] Latorre, José María. *Dirigido por*, n.º 170. Junio, 1989. < <

[23] Aquí pueden integrarse: **Muñecos infernales** (*The Devil Doll*, Tod Browning, 1936), **Doctor Cyclops** (Ernest B. Schoedsack, 1939), **Viaje alucinante** (*Fantastic Voyage*, Richard Fleischer, 1966), **The Incredible Shrinking Woman** (Joel Schumacher, 1981), **El chip prodigioso** (*Innerspace*, Joe Dante, 1987) y **Cariño he encogido a los niños** (*Honey, I Shrunk the Kids*, Joe Johnston, 1989). < <

[24] Incomprensiblemente, **The Space Children** ha sido catalogada por Ramón Freixas y Joan Bassa entre las películas de extraterrestres "*con afán destructivo*". Véase: *El cine de ciencia-ficción*. Ed. Paidós. Barcelona, 1973. Pág, 45. < <

[25] Películas de monstruos protagonizadas por jóvenes y adolescentes, dirigidas fundamentalmente en busca de un público similar. < <

[26] Arnold, Jack en: Reemes, Dana M. *Op. cit.* Pág. 200. < <

[1] *J. A. Ramirez*, La arquitectura en el cine. Hollywood, la edad de oro, Madrid, Alianza, 1993, pág. 205. (Primera edición: 1986). < <

[2] En la mayoría de las filmografías de Menzies como director artístico —incluyendo la de Bertrand Tavernier y Jean-Pierre Coursodon en *50 ans de cinéma américain* (Paris, Nathan, 1991, pág. 691)—, sólo aparece acreditado su trabajo en **Rebeca**, pero parece probada también su participación en los otros dos filmes, tal como ilustra Thomas Schatz en *The Genius of the System* (Londres, Simon & Schuster, 1989, págs. 287-288 y 388). < <

[3] Algo parecido ocurre en **La vida futura**, donde el progreso queda materializado en la armonía futurista de líneas y volúmenes —sobre todo en la última parte—, mientras que la barbarie de la guerra y lo incivilizado se representa mediante la confusión geométrica o la amorfidad del desierto: una antítesis, pues, que Menzies ya había elaborado casi veinte años antes, pero que encontrará su más adecuada plasmación conceptual en los años 50. <<

[4] Palabras textuales de
Jean-Loup
Bourget en *Le cinéma américain,*
1895-1980
, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, pág. 146. <<

[1] Emitida la víspera de Todos los Santos (*Halloween*) de 1938, como una especie de broma acorde con la fecha, equivalente en USA a nuestro Día de los Inocentes. Véase su traducción (por Miguel Sáenz) en *Film Ideal*, n.º 150, Madrid, 15 de agosto de 1964. Existe también una grabación en dos LP, que recoge la emisión original con las voces de Welles y los actores de su "Mercury Theatre On the Air". El episodio, con sus aterradoras e inesperadas repercusiones, fue reconstruido en el telefilme de Joseph Sargent **The Night that Panicked America** (1975). < <

[2] El proyecto estaba almacenando polvo en la Paramount desde que Jesse Lasky le comprara los derechos al propio Wells en 1924. <<

[3] Véase la descripción completa en el capítulo 4 de la novela. <<

[4] Como en la extraordinaria **Invaders from Mars** (1953), de William Cameron Menzies, que sirvió de modelo a todas las demás invasiones, no importa de qué planeta fuesen. < <

[5] Físico alemán (nacionalizado norteamericano en 1955), creador del cohete balístico de largo alcance
Y-2,
y propulsor de las series de cohetes Júpiter (portador del primer satélite artificial norteamericano) y Saturno (que en 1969 permitió la llegada del hombre a la Luna). < <

[6] Los prestigiosos Philip Yordan y George Worthington Yates. <<

[7] Sus magníficos efectos especiales ni siquiera fueron nominados por la Academia, aunque como compensación su creador John P. Fulton recibió el Oscar por su trabajo en la película **Los puentes de Toko-Ri** (*The Bridges at Toko-Ri*, Mark Robson, 1954). <<

[8] En realidad se trata de la primera fiel al original, ya que **Viaje a la Luna** (*Le voyage dans la Lune*. 1902) de Méliès tenía poco que ver con el texto de Verne, estando inspirada más bien en la novela de Wells *Los primeros hombres en la Luna* (1901). < <

[9] Véase el capítulo XXII. < <

[10] Autor de, entre otras, *Angry Red Planet* (1960), *Journey to the Seventh Planet* (1961), *Reptilicus* (1962) y *The Time Travelers* (1964). <<

[11] El productor Aubrey Sehenck era tan optimista que antes del estreno anunció la preparación de una secuela titulada “The Invisible Galaxy of Robinson Crusoe”, que evidentemente jamás llegó a realizarse. <<

[1] Los guionistas, entre ellos el novelista Roben A. Heinlein, bucearon en los arcanos y se hicieron con algunos modelos inevitablemente inspirados por Von Braun. El impacto de la película repercutió —y de qué manera— en Georges Rémi (Hergé). En *Aterrizaje en la Luna* no sólo el cohete, su diseño, escaleras, plataformas de apoyo, distribución interior, compuertas, uso de botas magnéticas, etcétera, fueron fotocopiados, sino también el desarrollo argumental: despegue con trepidaciones, paseo espacial con astronauta orbitando el cohete, problemas en la Luna (eso sí, de peso en la película, de oxígeno en Hergé) que apuntan al sacrificio como única alternativa… Toda sombra de plagio, de todas formas, queda borrada con la genial aparición de Hernández y Fernández. ¡El honor ha sido salvado! <<

[1] Cuando casi treinta años después Cronenberg realice una nueva versión (**La mosca***/The fly*, 1986}, insistirá con indudable acierto en esta lucha trágica, que se convertirá en el eje principal de la película. Lástima que en ésta, por otro lado excelente, versión Cronenberg apueste por la sangre y el maquillaje en lugar de la elipsis. La evidencia en lugar de la sugerencia. < <

[1] Juan Antonio Ramírez escribe al respecto: "*Una prueba es la Exposición Universal de dedicada al mundo del porvenir, cuyos pabellones eran claramente deudores de la película dirigida por Menzies tres años antes*
1939-40,
". *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro*. Ed. Hermann Blume. Madrid, 1986. < <

[1] Harryhausen rodó una gran cantidad de trabajos de esta clase a lo largo de la década de los cuarenta, en su mayoría producidos por George Pal. **Mother Goose Presents Humpty Dumpty** (1946). **Story of Little Red Riding Hood** (1949), **The Story of Hansel and Gretel** (1951), etc., etc. Me inclino a pensar que no tendremos una visión completa del alcance y las intenciones de este creador hasta que no podamos verlos y estudiarlos con atención. < <

[1] Textualmente es definido como "*un hombre que piensa por sí mismo*". <<

[2] Es ciertamente significativo que la presentación más insinuante (no piensen que *sexy*, ¡por favor!) de la heroína se sustancie cuando no es ella sino otra. ¡Son más coquetas las cosmopolitas alienígenas que las provincianas maestras rurales! < <

[3] El *sheriff*, que será cenutrio pero no ciego, le espeta: "*Te tiene obsesionada. ¡Viola!*". < <

[1] Bill Warren: *Keep Watching the Skies!*, Vol. II, McFarland & Company, Inc., North Carolina, 1986, p. 339. < <

[1] ¡Qué no darían los científicos por trabajar con neutrones de carga positiva, protones negativos, electrones neutros…! Ya no sabemos si nos encontramos ante una variación del
chop-suey
chino o de la escalivada catalana (!) < <

[2] ¡Y es que la parejita no disfruta ni del aliviado besito final! < <

[1] Balmer ha caído en el olvido pero Wylie todavía tiene su interés, como demuestra la lectura de *El fin del sueño (The End of a Dream)* publicada por Ed. Destino. Wylie fue el guionista de la magnífica **La isla de las almas perdidas** (Erle C. Kenton, 1932). < <

[2] Gillo Dorfles, citado por F. Ferrini en *¿Qué es verdaderamente la ciencia-ficción?* (*Che cosa e' la fantasciencia*). Ed. Doncel. < <

[3] Phil Hardy, *The Encyclopedia of Seiende Fiction Movies*. < <

[4] Albert J. Beveridge, político, historiador y estadista norteamericano de principios de siglo, citado por Ernest Lee Tuveson en su *Redemeer Nation*. University of Chicago Press. <<